

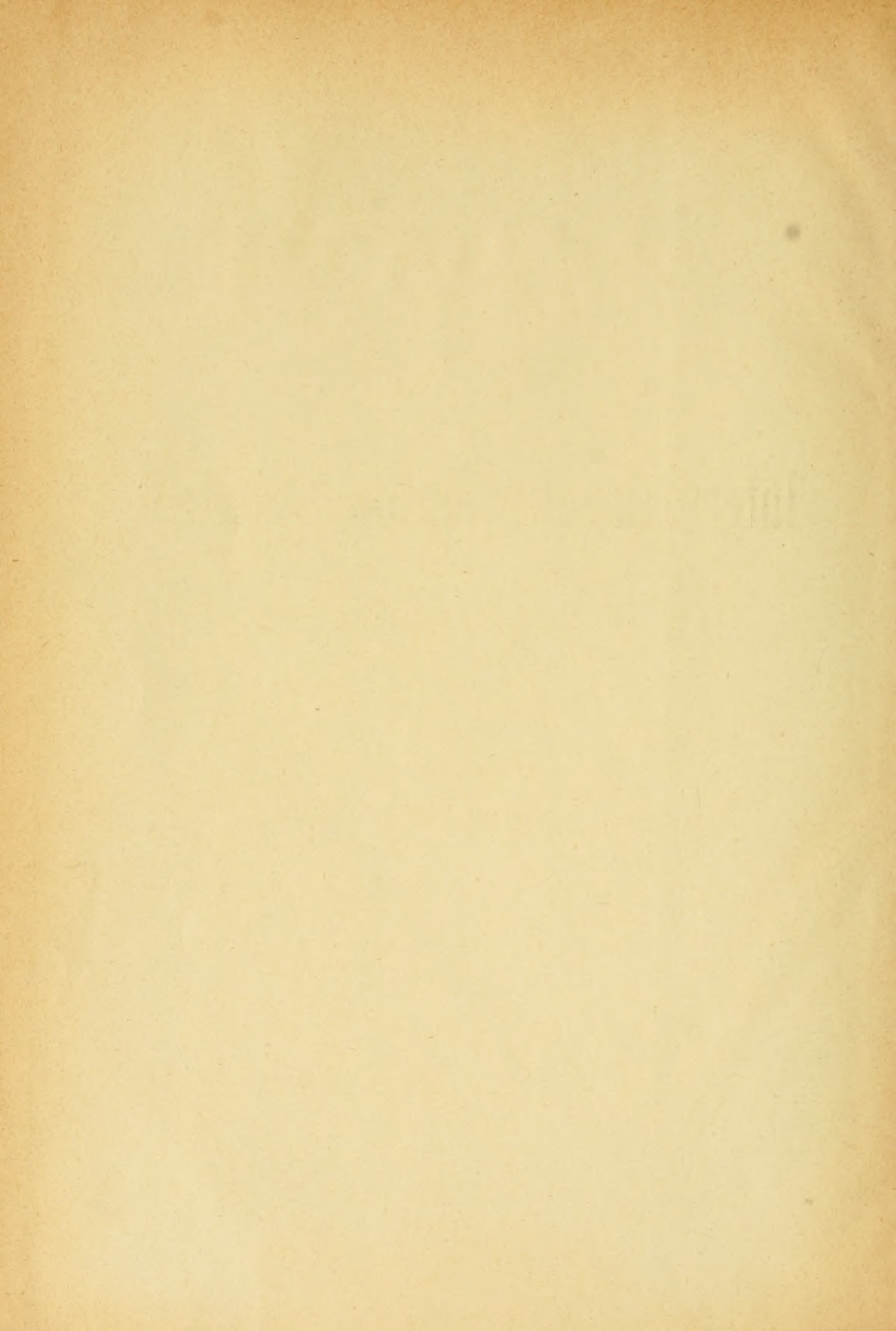
HAYDNZENTENARFEIER

III. KONGRESS DER INTERNATIONALEN MUSIK - GESELLSCHAFT

WIEN 25. - 29. MAI 1909


Please
handle this volume
with care.
The University of Connecticut
Libraries, Storrs
mus, stx
ML 26.I66 1909
Haydn-zentenarfeier ...
3 9153 00874008 8


75a #108
15
DATE DUE
GAYLORD
PRINTED IN U.S.A.



Haydn-Zentenarfeier.

Unter dem A. H. Protektorate Seiner Kais. u. Kön. Apost. Majestät

Franz Joseph I.

III. Kongreß

der

Internationalen Musikgesellschaft

Wien, 25. bis 29. Mai 1909.

Bericht

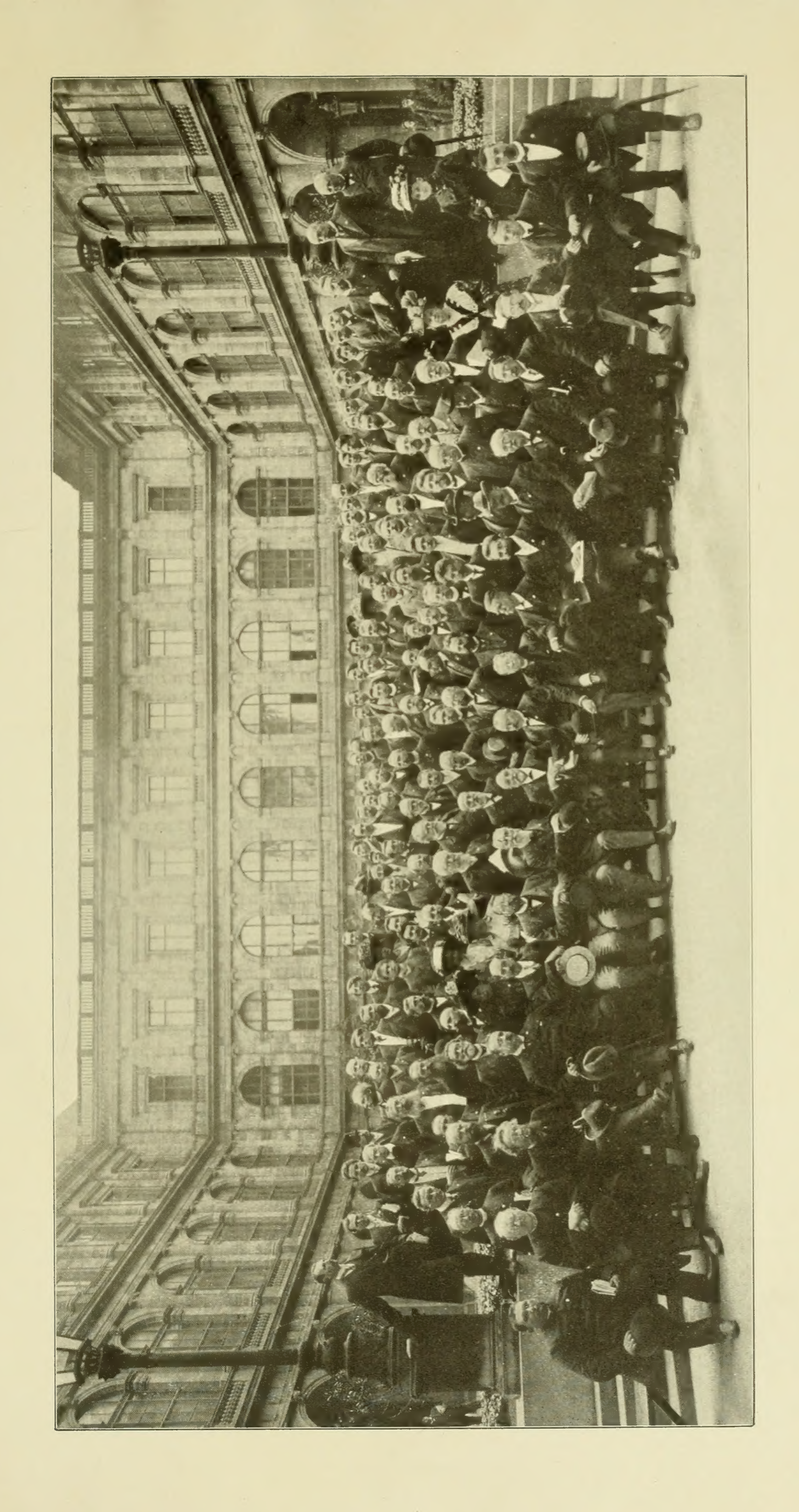
vorgelegt vom Wiener Kongreßausschuß.



Wien
Artaria & Co.

Leipzig
Breitkopf & Haertel.

1909.





Vorwort.

Auf Grund des § 19 der Kongreßordnung und über Bevollmächtigung des Vorstandes der Internationalen Musikgesellschaft legt hiemit der Wiener Kongreßausschuß den Bericht über den III. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft vor. Er war entsprechend dem Charakter des mit ihm verbundenen Festes allgemein zugänglich, ein Recht, von dem erfreulicherweise reichlich Gebrauch gemacht wurde. Der Bericht muß demnach nicht nur die eigentlich wissenschaftlichen Verhandlungen enthalten, sondern auch einen Überblick geben über die mit diesen zu Ehren Josef Haydns verbundenen Veranstaltungen. Ein reiches, überreiches Material liegt vor, dessen Spuren wohl weit hineinreichen werden in die Forschung künftiger Zeiten. Mit den Resolutionen der verschiedenen Sektionen und besonders mit dem in Wien festgesetzten Regulativ für Orgelbau wird der Kongreß auch auf Fragen und Verhältnisse des praktisch künstlerischen und kunstgewerblichen Lebens von weitreichendem Einfluß bleiben.

Dem Kongreß war eine zweitägige internationale Konferenz über Instituierung eines »Corpus scriptorum de musica« vorangegangen, die von langer Hand durch das Zusammengehen der königl. preußischen musikhistorischen Kommission und der leitenden Kommission der »Denkmäler der Tonkunst in Österreich« vorbereitet war. Diese Angelegenheit hatte nicht nur den Baseler Kongreß beschäftigt, sondern wurde durch die Resolution der historischen Sektion auch in den Kreis der Beratungen des Wiener Kongresses bezogen. Es ist daher

1*

über das Ergebnis der Konferenz anhangweise hier Bericht erstattet, um auch weitere Kreise mit den Absichten der in Wien gewählten Generalkommission bekannt zu machen und die Möglichkeit zu bieten, Interessenten heranzuziehen. Die Resolutionen des Kongresses werden durch die Vertreter der Staaten, die am Kongreß und der Feier offiziell teilgenommen haben, den betreffenden Regierungen und Korporationen überreicht, anderen Staaten amtlich übermittelt.

Es ist für den Wiener Kongreßausschuß besonders erfreulich, daß der Bericht durch die munifizente Bewilligung des Exekutivkomitees der Feier in einem Umfange veröffentlicht werden kann, wie er wohl bei keinem vorangegangenen Musikkongreß dargeboten worden ist. Das Exekutivkomitee hat auch die Verbreitung des Orgelbauregulativs in 2000 Exemplaren ermöglicht und ferner angeordnet, daß die Festrede über Haydn in 21.000 Exemplaren an alle Mittelschüler Wiens verteilt werde. Die wissenschaftliche Verantwortung für den Inhalt der Referate trägt natürlich jeder Vortragende. Der Kongreßausschuß hat sich darauf beschränkt, einzelne wenige Änderungsvorschläge zu machen, die zur Wahrung des Gesamtbildes notwendig erschienen und auch von den betreffenden Referenten ausnahmslos angenommen wurden. Im übrigen wurde wie beim Bericht über den Baseler Kongreß von jedem tieferen Eingriff und selbst von der Ausmerzung offenbarer Irrtümer Abstand genommen.

Dem unterzeichneten Obmann des Wiener Kongreßausschusses gereicht es zum besonderen Vergnügen, allen Mitgliedern desselben, die als Einführende (Vertreter) der einzelnen Sektionen fungierten sowie den Leitern und Schriftführern des Kongresses und seiner Sektionen auch hier an öffentlicher Stelle den geziemenden Dank für ihre Mühewaltung auszusprechen.

Es sei hier gestattet, neben den Vertretern und Leitern, die sich an der Redaktion dieses Kongreßberichtes gütigst

beteiligten, in besonderer Weise des ersten Schriftführers des Kongreßausschusses, Herrn Dr. Adolf Koczirz, sowie des Herrn Dr. Robert Haas dankend zu gedenken. Alle geehrten Mitglieder der Einzelkomitees fanden für ihre Mühe den schönsten Lohn in der Anerkennung unserer lieben Gäste, wie die herrlichen Leistungen der mitwirkenden Künstler und künstlerischen Korporationen in der begeisterten Zustimmung der andächtigen Zuhörer. Ihnen Allen sei dieser Bericht als bleibendes Zeichen freundlicher Erinnerung gewidmet.

Wien, 15. Oktober 1909.

Guido Adler.

NOTE.

Under Statutes of the Society Nos 4 and 7, and under Paragraph 2 of the Praesidium Byelaws, the Praesidium delegated to the Vienna Congress Committee the duty of producing the Congress-Report, and hereby thankfully acknowledges the execution of the same.

For the Praesidium:

A. C. Mackenzie. Oscar von Hase. Charles Maclean.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Sektionsberatungen.

Sektion I a—c (Alte und neue Musikgeschichte).

Sektion I d (Geschichte der Oper).

Sektion I e (Lautenmusik).

Sektion II (Exotische Musik und Folklore).

Sektion III (Theorie, Ästhetik, Didaktik).

Sektion IV (Bibliographie, Organisationsfragen und musikalische Länderkunde).

Sektion V a (Katholische Kirchenmusik).

Seite

Sektion V b (Evangelische Kirchenmusik).

Sektion V c (Orgelbaufragen).

Verzeichnis
der Wiener Komitees und ihrer Mitglieder.

Protektor:

Se. Kais. und Kön. Apostolische Majestät Franz Josef I.

Ehrenpräsidentin:

Ihre Kais. und Kön. Hoheit die durchlauchtigste Frau Erzherzogin Maria Annunziata.

Ehrenpräsidenten:

Johann Freiherr von Chlumecky, Geheimer Rat, k. k. Minister a. D.; Nikolaus Fürst Esterházy von Galántha; Prof. Dr. Franz Exner, k. k. Hofrat, Rektor der Universität in Wien; Johann Graf Harrach, Geheimer Rat, Kämmerer, Mitglied des Herrenhauses; Johann Fürst von und zu Liechtenstein, Mitglied des Herrenhauses; Dr. Karl Lueger, Geheimer Rat, Bürgermeister der k. k. Reichshaupt- und Residenzstadt Wien; Dr. Gustav Marchet, Geheimer Rat, k. k. Minister a. D.; Karl Graf Stürgkh, k. k. Minister für Kultus und Unterricht; Prof. Dr. Eduard Suess, Präsident der k. Akademie der Wissenschaften; Ladislaus von Szögyény-Marich, Geheimer Rat, kais. und königl. öst.-ung. Botschafter in Berlin; Karl Graf Wedel, früher Botschafter S. M. d. deutschen Kaisers in Wien, derz. Statthalter im Elsaß.

Ehrenmitglieder:

Alois Graf Aehrenthal, Minister des k. u. k. Hauses und des Äußern, Geheimer Rat etc.; Karl William Graf Ahlefeldt-Laurvig, a. o. Gesandter und bev. Minister von Dänemark; Guiseppe Duca d'Avarna, a. o. und bev. Botschafter von Italien; C. de Azevedo, a. o. Gesandter und bev. Minister der Vereinigten Staaten von Brasilien; Hans Joachim Freiherr Beck-Friis, a. o. Gesandter und bev. Minister von Schweden; Max Freiherr von Beck, Geheimer Rat, Ministerpräsident a. D.; Dr. Friedrich Becke, Univ.-Prof., Prodekan der philos. Fakultät; Msgr. Granito Pignatelli di Belmonte Gennaro, Erzbischof von Edessa, Apost. Nuntius vom Päpstlichen Stuhl; Dr. Richard Freiherr von Bienerth, Ministerpräsident, Geheimer Rat; Dr. Eugen Ritter von Böhm-Bawerk, Geheimer Rat, Vizepräsident d. k. Ak. d. Wissenschaften, k. k. Minister a. D.; Baron de Borchgrave, a. o. Gesandter und bev. Minister von Belgien; Stephan Baron von Burian, Geheimer Rat, k. u. k. gemeinsamer Finanzminister; Marquis de Casa-Calvo, a. o. und bev. Botschafter von Spanien; Emil Freiherr von Chertek, Geheimer Rat, Sektionschef, Generaldirektor der Allerh. Privat- und Familienfonds; Philippe Marius Crozier, a. o. und bev. Botschafter von Frankreich; Dr. Julius Derschatta Edler von Standhalt, k. k. Minister a. D.; Prof. Dr. Johannes Döller, k. u. k. Hofkaplan, Dekan der theol. Fakultät; Dr. Konstantin Dumba, Geheimer Rat, k. u. k. Gesandter und bev. Minister; Dr. Adalbert Graf Dzieduszycki, Geheimer Rat, k. k. Minister a. D.†; Dr. Alfred Ebenhoch, k. k. Minister a. D.; Dr. Viktor Ebner von Rofenstein, k. k. Hofrat, Univ.-Prof., Prorektor der Universität; Dr. Aug. Engel Ritter von Mainfelden,

k. k. Sektionschef; Alois Prinz Esterházy von Galántha; Anton Nikolaus Prinz Esterházy von Galántha; Milosch von Fesch, Sektionschef im k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht; Dr. Franz Fiedler, k. k. Minister a. D.; Charles S. Francis, a. o. und bev. Botschafter der Vereinigten Staaten von Nordamerika; Max Egon Fürst zu Fürstenberg, Geheimer Rat, Mitglied des Herrenhauses; Dr. Louis Garabelli, a. o. Gesandter und bev. Minister von Uruguay; Friedrich von Georgi, FML., k. k. Minister für Landesverteidigung; Dr. Albert Geßmann, Geheimer Rat, k. k. Minister a. D., Dr. Indalecio Gomez, a. o. Gesandter und bev. Minister der Argentinischen Republik; Dr. Karl Freiherr von Hackelberg-Landau, Domherr, päpstl. Hausprälat; Guido Freiherr von Haerdtl, Geheimer Rat, k. k. Minister des Innern; Rudolf Graf Hardegg zu Glatz und im Machlande, Geheimer Rat, a. o. Gesandter und bev. Minister des souveränen Malteser-Ritter-Ordens; Dr. Josef Alex. Freiherr von Helfert, Geheimer Rat, Mitglied des Herrenhauses; Viktor Edler von Horsetzky, Kanzleidirektor der k. u. k. Generalintendanz der k. k. Hoftheater; Josef Ritter von Kanéra, k. k. Sektionschef, Leiter des k. k. Ministeriums für Kultus und Unterricht; Dr. Josef Ritter von Karabacek, Hofrat, Direktor der k. k. Hofbibliothek; Isaac Khan, a. o. Gesandter und bev. Minister von Persien; Dr. Franz Klein, Minister a. D., Geheimer Rat etc.; Dr. Witold Ritter von Korytowski, Minister a. D., Geheimer Rat etc.; Arthur Krupp, Fabrikant, Kommerzialrat, Mitglied des Herrenhauses; Alexander Em. Lahovary, a. o. Gesandter und bev. Minister von Rumänien; Karl Graf Lanckoroński-Brzezie, Kämmerer, Geheimer Rat, Mitglied des Herrenhauses etc.; Dr. Viktor Edler von Lang, Hofrat, Univ.-Prof., Gen.-Sekr. d. k. Ak. d. Wissenschaften; Li-Ching-Mai, a. o. Gesandter und bev. Minister von China; Georg Fürst Lobkowitz, Geheimer Rat, Oberstlandmarschall im Königreiche Böhmen; Ludwig Lobmeyr, Mitglied des Herrenhauses; Andreas Fürst Lubomirski, Reichsratsabgeordneter, Gutsbesitzer; Gregor Manos, a. o. Gesandter und bev. Minister von Griechenland; Dr. Edmund Edler von Marenzeller, Vizepräsident des n.-ö. Landesschulrates; Dr. Godfried Marschall, Geheimer Rat, Weihbischof, Generalvikar von Wien, Domprobst; Fernand H. du Martheray, a. o. Gesandter und bev. Minister von der Schweiz; Don Gilberto Crespo y Martinez, a. o. Gesandter und bev. Minister der Vereinigten Staaten von Mexiko; Augusto Matte, a. o. Gesandter und bev. Minister von Chile; Dr. Adolf Menzel, Hofrat, Univ.-Prof., Dekan der juridischen Fakultät; Alfred Fürst Montenuovo, Geheimer Rat, I. Obersthofmeister Sr. Majestät, Mitglied des Herrenhauses etc.; Dr. Emil von Ottenthal, Univ.-Prof., Dir. d. Inst. f. öst. Geschichtsforschung; Léon Prince Ouroussoff, a. o. und bev. Botschafter von Rußland; Alexander Markgraf Pallavicini, Geheimer Rat; Comte de Paraty, a. o. Gesandter und bev. Minister von Portugal; Franz Peschka, k. k. Minister a. D. †; Sridhamasasana Phya, a. o. Gesandter und bev. Minister von Siam; Heinrich Prade, Geheimer Rat, k. k. Minister a. D.; Karl Prášek, k. k. Minister a. D.; Prof. Dr. Oswald Redlich, Dekan der philosophischen Fakultät; Franz Regenhart Ritter von Zapory, Präsidentstellvertreter der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde; Rudolf Karl K. Graf Rex, a. o. Gesandter und bev. Minister von Sachsen; Albert Freiherr von Rothschild; Michael K. Sarafow, diplom. Agent von Bulgarien; Dr. Arthur Schattenfroh, Univ.-Prof., Dekan der medizinischen Fakultät; Franz Freiherr von Schönaich, Geheimer Rat, FZM., k. u. k. Reichskriegsminister; Alois Fürst Schönburg-Hartenstein, II. Vizepräsident des Herrenhauses etc.; Dr. Josef Seemüller, Univ.-Prof.; Alexander Graf Sigray-Asinari di San-Marzano, Mil.-Attaché von Italien; Georg Simitsch, a. o. Gesandter und bev. Minister von Serbien; Dr. Heinrich Swoboda, k. u. k. Hofkaplan, Univ.-Prof.; Jakob Thonet, Fabriksbesitzer, Kommerzialrat, Präsident des Wiener Konzertvereines; Ditten von Thor, a. o. Gesandter und bev. Minister von Norwegen; Leonhard von Tschirschky, kais. deutscher a. o. und bev. Botschafter; Heinrich Freiherr von Tucher, a. o. Gesandter und bev. Minister von Bayern; Yasuya Uchida, a. o. und bev. Botschafter von Japan; Dr. Josef Unger, Geheimer Rat, Mitglied des Herrenhauses etc.; Comte de J. Wagner, a. o. Gesandter und bev. Minister von Monaco; Dr. Wilhelm Marc Weede de Berencamp, Jonkheer, a. o. Gesandter und bev. Minister der Niederlande; Dr. Richard Weiskirchner, k. k. Handelsminister, Reichsrats- und Landtags-Abgeordneter; Franz Freiherr von Wetschl, I. Hofrat und Kanzleidirektor des Obersthofmeisteramtes; Hans Graf Wilczek, Geheimer Rat, Kämmerer, Mitglied des Herrenhauses; August Graf Zichy von Vasonykeö.

Präsident (auch Obmann des Exekutivkomitees):

Bischof Dr. Laurenz Mayer, k. u. k. Hof- und Burgpfarrer, Geheimer Rat.

Vizepräsidenten:

Dr. Max Graf Wickenburg, Sektionschef, Leiter des k. k. Arbeitsministeriums; Adolf Koch Edler von Langentreu, k. k. Hofrat, Präsident der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde.

Exekutivkomitee:

Vorsitzenderstellvertreter: Prof. Dr. Guido Adler.

Schriftführer: I. Dr. Hugo Botstiber, II. Dr. Erwin Luntz.

Balduin Bricht, Obmann des Preßkomitees; Dr. Karl Kostersitz, Oberlandesrat, Vertreter des Landes Niederösterreich; Julius Graf Seilern, Obmann des Empfangs- und Vergnügungskomitees; Dr. Alexander Spitzmüller, Finanzlandesdirektor, Obmann des Finanzkomitees; Leopold Tomola, Stadtrat, Reichsrats- und Landtagsabgeordneter, Vertreter der Gemeinde Wien; Wilhelm Freiherr von Weckbecker, k. u. k. Hofrat im Oberstkämmereramte, Obmann des Konzertkomitees; Dr. Karl Ritter von Wiener, Präsident der k. k. Akademie für Musik und darstellende Kunst, Vertreter des Ministeriums für Kultus und Unterricht.

Kongreßkomitee:

Ausschuß:

Obmann: Prof. Dr. Guido Adler.

Obmannstellvertreter: I. Hofrat Prof. Dr. Viktor Edler von Lang, II. Prof. Dr. Friedrich Jodl.

Schriftführer: I. Dr. Adolf Koczirz, II. Dr. Oskar Thalberg, III. Dr. Lothar Herbert Perger.

Beisitzer: Dr. Josef Blumauer Edler von Montenave; Dr. Robert Haas; Prof. Oswald Koller; Dr. Erwin Luntz, Prof. Dr. Eusebius Mandyczewski, Dr. Josef Mantuani, Regierungsrat Prof. Dr. Josef Pommer, Richard Robert, Prof. P. Wilhelm Schmidt, Msgr. Probst Dr. Karl Schnabl, Prof. Dr. Alexander Weil Ritter von Weilen, Direktor Felix von Weingartner, Prof. Dr. Karl Alfons Witz-Oberlin.

Mitglieder:

Karl August Artaria; Dr. Richard Batka, Schriftsteller; Dr. Emil Bezecny, k. k. Professor (Prag); Dr. Elsa Bienenfeld; Dr. Ferdinand Bischoff, k. k. Hofrat, Univ.-Prof. (Graz); Dr. Hugo Botstiber, Sekretär der k. k. Akademie für Musik und darstellende Kunst; Dr. Ernst Decsey, Chefredakteur (Graz); Dr. Friedrich Dlabač, k. k. Ministerialrat; Dr. Gustav Donath; Dr. Alfons Dopsch, Univ.-Prof.; Dr. Gustav Ritter von Escherich, k. k. Hofrat, Univ.-Prof.; Dr. Franz Exner, Univ.-Prof., Rektor der k. k. Universität (Wien); Dr. Sigmund Exner, k. k. Hofrat, Univ.-Prof.; Dr. August Fournier, k. k. Hofrat, Univ.-Prof.; Dr. Theodor von Frimmel; Dr. Max Graf, Redakteur der »Neue Freie Presse«; Prof. Hermann Grädener; Dr. Theodor Gomperz, k. k. Hofrat, Univ.-Prof.; Viktor von Herzfeld, Prof. an der königl. Landesmusikakademie (Budapest); Dr. Hans Hirsch, Privatdozent; Dr. Robert Hirschfeld, Schriftsteller; Dr. Alois Höfler, Univ.-Prof.; Dr. Karl Horwitz; Prof. Dr. Gustav Jäger; Dr. Ludwig Kaiser; Max Kalbeck, Schriftsteller; Prof. Dr. Josef Ritter von Karabacek, k. k. Hofrat, Direktor der Hofbibliothek etc.; P. Ernst Kehrer, Chorherr von Klosterneuburg; P. Friedrich Klimetschek, Kooperator; Dr. Julius Korngold, Schriftsteller; Dr. Viktor Lederer, Schriftsteller; Dr. Alexius von Meinong, Univ.-Prof. (Graz); Max von Millenkovich-Morold, k. k. Sektionsrat; Msgr. Josef Mitterer, Probst (Brixen); Prof. Franz Moissl (Reichenberg); Dr. Karl Nawratil; Dr. Zdenek Nejedlý, Univ.-Prof. (Prag); Dr. A. M. Nüchtern, Magistratsrat; Dr. Alexander Pilcz, Univ.-Prof.; Dr. Kornelius Preiss, Musikschriftsteller (Graz); R. Freiherr von Procházka, Statthaltereirat (Prag); Prof. Adolf

Prosniz; Dr. Oswald Redlich, Univ.-Prof.; Dr. Leopold Réthi, Univ.-Prof.; Dr. Heinrich Rietsch, Univ.-Prof. (Prag); Dr. Ernst Rychnovský, Schriftsteller (Prag); Msgr. Karl Seidl, Prälat, Domherr zu St. Stefan; Franz Schaumann, k. k. Landesgerichtsrat; Dr. Ferdinand Scherber, Schriftsteller; Dr. Alfred Schnerich, Kustos der Universitätsbibliothek; Arnold Schönberg, Komponist; Dr. Lothar Schrutka von Rechtenstamm, Privatdozent; Dr. Paul Stefan, Schriftsteller; Joachim Steiner, k. u. k. Oberstleutnant (Wr.-Neustadt); Dr. Adolf Stöhr, Univ.-Prof.; Dr. Emanuel Tjuka, k. k. Notar; Dr. Max Vancsa, Landesarchivar; Dr. Moriz Waas, Magistratsrat i. R.; Prof. Hans Wagner; Prof. Rudolf Weinwurm; P. Andreas Weissenböck, Chorherr von Klosterneuburg; Albert Weltner, Hilfsämterdirektor; Dr. Karl Ritter von Wiener, Präsident der k. k. Akademie für Musik und darstellende Kunst; Prof. Dr. Stefan Wittasek (Graz); Prof. Jakob Zeidler.

Konzertkomitee:

Ausschuß:

Obmann: Wilhelm Freiherr von Weckbecker, k. u. k. Hofrat, Kanzleidirektor in S. M. Oberstkämmereramt.

Obmannstellvertreter: I. Direktor Felix von Weingartner, II. Prof. Dr. August von Böhm.

Schriftführer: I. Dr. Hugo Botstiber, II. Franz Heinrich, III. Sigmund Pisling.

Mitglieder:

Dr. David J. Bach, Julius Böhm, k. u. k. Vize-Hofkapellmeister; Dir. Wilhelm Bopp, Franz Brixel, kaiserl. Rat Friedrich Ehrbar, Rudolf Fitzner, Tonkünstler; Direktor Emil Hertzka, Prof. Richard Heuberger, Dr. Robert Hirschfeld, Kamillo Horn, Ludwig Karpath, Viktor Keldorfer, Adolf Kirchl, Theodor Köchert, Dr. Julius Korngold, Dr. Karl Kostersitz, Dr. Richard Kralik von Meyerswalden, Eduard Kremser, Ferdinand Löwe, Dr. Erwin Luntz, Karl Luze, Gustav Mahler, Prof. Dr. Eusebius Mandyczewski, Dr. Josef Mantuani, Prof. Alois Markl, Oskar Nedbal, Heinrich Karl Ohrfandl, Prof. Karl Prill, Kurt von Redlich, Prof. Arnold Rosé, Franz Schalk, Franz Schaumann, Dr. Wenzel Sedlitzky, Paul Stauber, Prof. Eugen Thomas, Stadtrat Leopold Tomola, Prof. Hans Wagner, Prof. Dr. Richard Wallaschek, Bruno Walter, Richard Wickenhauser, Dr. Karl Ritter von Wiener, Alexander von Zemlinsky.

Aus den Mitgliedern des Konzertkomitees gewählte Subkomitees, und zwar:

Subkomitee für historische Konzerte und die Opernaufführung.

Vorsitzender: Direktor Felix von Weingartner.

Mitglieder: Direktor Wilhelm Bopp, Dr. Hugo Botstiber, Prof. Richard Heuberger, Franz Heinrich, Dr. Robert Hirschfeld, Camillo Horn, Dr. Julius Korngold, Ferdinand Löwe, Dr. Erwin Luntz, Prof. Dr. Mandyczewski, Dr. Josef Mantuani, Oskar Nedbal, Hofopernkapellmeister Franz Schalk, Prof. Eugen Thomas, Prof. Hans Wagner, Dr. Richard Wallaschek, Richard Wickenhauser.

Subkomitee für die populären Veranstaltungen.

Mitglieder: Dr. David J. Bach, Direktor Wilhelm Bopp, Dr. Hugo Botstiber, kaiserl. Rat Friedrich Ehrbar, Franz Heinrich, Ludwig Karpath, Adolf Kirchl, Dr. Karl Kostersitz, Dr. Erwin Luntz, Prof. Dr. Eusebius Mandyczewski, Prof. Alois Markl, Prof. Hans Wagner.

Finanzkomitee:

Vorsitzender: Dr. Alexander Spitzmüller, k. k. Vizepräsident und Finanzlandesdirektor.

Vorsitzenderstellvertreter: I. Dr. Paul Hammerschlag, Bankdirektor; II. Dr. Karl Kostersitz, Oberlandesrat.

Kassier: Karl August Artaria.

Schriftführer: Dr. Karl Kobald, k. k. Ministerialkonzipist.

Mitglieder: Karl Appel, Obermagistratsrat; Prof. Dr. Karl Brockhausen, Hofrat Dr. Wladimir Edler von Globočnik, Dr. Max Graf, Theodor Hämmerle, Ministerialrat Dr. Hans Munk, Magistratsrat Dr. August M. Nüchtern, Regierungsrat Dr. Karl Wallner, Präs. Dr. Karl Ritter von Wiener.

Empfangs- und Vergnügungskomitee.

Ausschuß:

Obmann: Julius Graf Seilern.

Obmannstellvertreter: I. Rudolf Ritter von Lewicki; II. Heinrich Proch.

Schriftführer: Otto Erich Deutsch.

Mitglieder: Karl August Artaria, Dr. Rudolf Bibl, Magistratsrat; Albrecht Claus, kaiserl. Rat Carl Colbert, Verwaltungsrat der Gesellschaft für graphische Industrie; Emil Dillmann, kaiserl. Rat, n.-ö. Landes-Oberrechnungsrat i. P.; Rudolf Eigl, Herausgeber der »Wiener Rathaus-Korrespondenz«; August Eisner von Eisenhof, Redakteur M. Epstein, Alfred Grünfeld, k. u. k. Kammer-Virtuose; Regierungsrat Franz Hager, Kommerzialrat Oskar Edler von Hoefft, kaiserl. Rat Sigmund Lehr, Max von Millenkovich, Sektionsrat; Edmund von Motesiczky, Dr. Lothar Herbert Perger, Dr. Hermann Schrötter von Kristelli, Stadtrat Hans Arnold Schwer, Leopold Tomola, Bürgerschuldirektor, Reichsrats- und Landtagsabgeordneter, Stadtrat; Prof. Dr. Alfred Topolanski, Oskar Edler von Weittenhiller, Dr. Wilhelm von Wymetal.

Preßkomitee.

Ausschuß:

Obmann: Balduin Bricht, Redakteur, Obmann der Vereinigung Wiener Musikreferenten.

Obmannstellvertreter: I. Max von Millenkovich, II. Hans Puchstein.

Schriftführer: Dr. David Josef Bach.

Mitglieder: Dr. Elsa Bienenfeld, Prof. Dr. Max Dietz, Dr. Siegmund Ehrlich, Friedrich von Gaigg, Dr. Theodor Helm, Dr. Robert Hirschfeld, Camillo Horn, Max Kalbeck, Albert Kauders, Emil Kolberg, Alex. M. Kolloden, Dr. Julius Korngold, Dr. Richard von Kralik, A. Krtsmáry, Karl Lafite, Dr. Hans Liebstöckl, Maximilian Muntz, Dr. Moriz Necker, Richard von Perger, Heinrich Reinhardt, Richard Robert, A. von Roncourt, Richard Specht, Paul Stauber, Prof. Dr. Richard Wallaschek, Ant. Aug. Naaff, Moriz Epstein, Franz Taschner, Eduard Kapralik, Emil Berger, Dr. Johannes Horowitz.

Damenkomitee:

Präsidentin: Ihre Exz. Frau Gräfin Anastasia Kielmansegg.

Vizepräsidentinnen: Ihre Exz. Frau Gräfin Margarete Lanckorońska-Brzezie, Frau Helene Regenhart von Zapory, Frau Feo von Weingartner.

Schriftführerin: Frl. Dr. Elsa Bienenfeld.

Mitglieder: Frau Betty Adler, Frau Josefine Appel, Frau Dr. David J. Bach, Frau Baronin Stella Berger-Hohenfels, Frau Josefine Bernatzik, Frau Baronin Adolfine Biedermann, Frl. Dr. med. Bianca Bienenfeld, Exz. Frau Baronin Anka Bienerth, Frau Dora Blahy, Frau Luisa Botstiber, Frau Agnes Bricht-Pyllemann, Frau Viktoria von Brojatsch-Guellard, Frau Sofie Brunstein,

Frl. Sofie Brunstein, Madame Sarah Cahier, Frau Baronin Chlumecky, Frau Marie Henriette Gräfin Chotek, Frau Therese Claus-Hiller, Frau Lilly Claus-Neuroth, Frau Mizzi Claus von Worliczek, Frau kaiserl. Rat Toni Colbert, Frau kaiserl. Rat Anna Degré, Exz. Frau Flora von Derschatta, Frau kaiserl. Rat Emil Dillmann, Frau Elise Dittrich, Exz. Frau Marie Dumba, Frl. Gisela von Ehrenstein, Frau Alice Epstein-Strauß, Frau Hofrat Kitty von Escherich, Prinzessin Luise Esterházy, Frau Prof. Franz Exner, Frau Sektionschef Stephanie von Fesch, Frl. Grete Forst, k. k. Hofopernsängerin; Frau Berta Förster-Lauterer, Frau Louise von Fraenkel-Ehrenstein, Frau Karoline von Gomperz-Bettelheim, Frl. Marie Eugenie delle Grazie, Frau Baronin Habrda, Frau Marie Hämmerle, Frau Johanna von Hase, Frau Zilla Hertzka, Frau Gräfin von Hartenau, Pinzessin Anna Hohenlohe-Langenburg, Frau Helene von Hornbostel-Magnus, Frau Margarete Jodl, Ehrenstiftsdame Baronin Jovanovič, Frau Julie Kalbeck, Frau Dr. Kanicza, Frau Helene Koch, Frau Lina Koczirz, Frau Hermine von Kolloden, Frl. Mathilde von Kralik, Frau Antonie Krtsmáry, Frau Olga Liebstöckl, Fürstin Hanna Liechtenstein, Frl. cand. phil. Margarete Loew, Frau Amalie Loewe, Frau Johanna Luntz, Frau Albine Mandyczewski, Exz. Frau Gustav Marchet, Frau Wera von Martschenko, Frau Rita Michalek, Frau Martha von Millenkovich, Gräfin Montjoye, Frau Ella Munk, Frau Marie Nüchtern, Frau Hermine Oberhummer, Frau Amelie Oser, Frau Helene Proch-Marschall, Frau Christa von Proskowetz, Frau Prof. Rosa Papier-Paumgartner, Gräfin A. St. Quentin, Gräfin Gabriele Rechberg, Frau Frieda Reichenberger, Frau Prof. Leopold Réthi, Frau Laura Robert, Frau Helene von Rosthorn, Gräfin Sanmadtou, Frau Adele Strauß, Frau Lili Schalk, Frau Prof. Irene Schlemmer-Ambros, Frau Ellen Schlenk-Lechner, Frau Marie Schneider-Grünzweig, Frl. Frieda Schrötter von Kristelli, Fürstin Ida Schwarzenberg-Liechtenstein, Frau Emilie Sedlitzky, Exz. Frau Mathilde Sieghardt, Frau Grete Stephan, Frau Eugenie Spörr, Frau Risa Thalberg, Frau Thery Thalberg, Frau Irma Teirich, Gräfin Thun-Buquoy, Frau Julie Trebič-Salter, Frl. Helene Tuschak, Frau Emmy Unger-Schey, Frau Paula Vanesa, Frau Frieda von Vukovič, Frau Lola Wachsmann, Frau Margarete von Weilen, Frau Mathilde Weinberger, Frau Loise Weiss von Tessbach, Frau Hermine Westel, Baronesse Fanny Wetschel, Baronesse Gisa Wetschel, Frl. Berta Weyda von Lehrhofen, Frau C. E. von Wickede, Frau Gabriele Wickenhauser, Frau Gabriele von Wiener-Rodich, Frau Hofrat von Wieser, Frau Josefine Winter, Gräfin Mysa Wydenbruck-Esterházy.

Allgemeines Komitee:

Josef Adensamer; K. k. Akademie für Musik und darstellende Kunst; Ansorgeverein; Benefiziat P. J. Auer; Dr. Karl Auer, Freiherr von Welsbach; Béla Graf Bátthyány von Németujvár und Szabadtthyány, Kämmerer, Rittmeister, Dienstkämmerer Sr. k. u. k. Hoheit des durchl. Herrn Erzherzogs Josef etc.; Franz Bartolomey, k. u. k. Hofmusiker, Prof.; Gustav Bandian; Anton Baumann, Bezirksvorsteher; Richard Baumgärtel, k. k. Prof.; Dr. Eugen Beck Ritter von Mannagetta, k. k. Sektionschef; P. Viktorin Berger, Prof. und Chordirektor des Stiftes Admont; Otto Berthold, k. u. k. Hofmusiker; Johann Böhm, k. u. k. Hofmusiker, k. k. Prof.; Ludwig Bösendorfer, k. k. Kommerzialrat; kaiserl. Rat Prof. Franz Branky; Buch-, Kunst- und Musikalienhändler-Korporation; Friedrich Buxbaum; Charles Cahier; Exz. Ladislaus Graf Cavriani, Geheimer Rat, Kämmerer, Obersthofmeister Ihrer k. u. k. Hoheit der durchl. Frau Erzherzogin Maria Theresia; Dr. Rudolf Chrobak, k. k. Prof.; Paul de Conne, k. k. Prof.; Deutschösterr. Schriftsteller-Genossenschaft; Rudolf Dittrich, k. u. k. Hoforganist; Dr. Gustav Egger, Hof- und Gerichtsadvokat; Julius Egghard; Ewald Eisenmenger, k. k. Hofrechnungsrat im k. u. k. Obersthofmeisteramte; Evangelischer Singverein; Bischof Dr. Augustin Fischer-Colbrie, Apost. Administrator; Jakob Fischer; Fitzner-Quartett; Philipp Forstén, k. k. Prof.; Moritz Frauscher; Robert Fuchs, k. k. Prof.; Gustav Geiringer, k. k. Prof.; Präsidium des Gemeinderates in Wien; K. u. k. General-Intendanz der k. k. Hoftheater; Genossenschaft der Blas- und Streich-Instrumentenmacher; Genossenschaft der Harmonikamacher;

Genossenschaft der Klaviermacher und Orgelbauer; Gesangverein der österr. Eisenbahnbeamten; Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger; Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Österreich; Direktion der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde; Dr. Charles Glauser; Karl Goldmark, Tonsetzer; Hermann Grädener, k. k. Prof.; Ferd. Gregori, k. k. Prof.; J. M. Grün, k. k. Prof.; Exz. Josef Graf Gudenus, Geheimer Rat; Dr. Theodor Haberer von Kremshohenstein, k. k. Sektionschef a. D.; Franz Haböck, k. k. Prof.; Prälat Willibald Hauthaler, Abt zu »St. Peter« in Salzburg; Eduard Voitus van Hamme; Vincenz Freiherr Henniger von Seeberg-Desfours zu Mont- und Adienville, Kämmerer, G. M. a. D., Kammervorsteher Sr. k. u. k. Hoheit des hochw.-durchl. Herrn Erzherzogs Eugen; Bernhard Herzmansky; K. k. Hofbibiothek (Direktion); Hans Hofmann; Josef Hofmann, k. k. Prof.; Rudolf Hofmann, Sekretär des Allg. Österr. Beamtenvereines; K. u. k. Hof-Musikkapelle (a. d. Administration); K. k. Direktion des k. k. Hofoperntheaters; Dr. Erich Ritter von Hornbostel; Karl Hutterstraßer, Großhändler; P. Georg Huemer, O. S. B.; J. F. Hummel, Direktor des Mozarteums, Salzburg; August Iffert, k. k. Prof.; Journalisten- und Schriftsteller-Verein »Concordia« (Präsidium); Karl Juritsch; Kabinettskanzlei Sr. k. u. k. Apostol. Majestät; Alexander Karl, Abt des Stiftes zu Melk; Exz. Erich Graf Kielmansegg, k. u. k. Geheimer Rat, k. k. n.-ö. Statthalter; Dr. Wilhelm Kienzl, Komponist; Kirchenmusikverein St. Anna, Baumgarten; Kirchenmusikverein der Pfarre zum heil. Paulus; Kirchenmusikverein der landesh. Pfarrkirche zur heil. Maria vom Siege; Kirchenmusikverein der Pfarrkirche zu den 14 Nothelfern; Kirchenmusikverein an der landesh. Pfarrkirche zu den sieben heil. Zufluchten in Altlerchenfeld; Kirchenmusikverein der Pfarre St. Karl auf der Wieden; Kirchenmusikverein der altkatholischen Pfarrkirche St. Salvator; Kirchenmusikverein an der Pfarre zur St. Brigitta; Dornbacher Kirchenmusikverein; Kirchenmusikverein St. Laurentius; Kirchenmusikverein der Pfarre der P. P. Piaristen zu Maria Treu in der Josefstadt; Kirchenmusikverein der Pfarrkirche St. Josef in Margareten; Kirchenmusikverein der Pfarre Maria Geburt; Kirchenmusikverein St. Andreas; Kirchenmusikverein an der Pfarrkirche in Gersthof; Kirchenmusikverein der Pfarrkirche St. Rudolf; Kirchenmusikverein der Pfarrkirche in der Roßau; Kirchenmusikverein an der Pfarre zu Mariahilf; Kirchenmusikverein St. Othmar unter den Weißgärbern; Kirchenmusikverein St. Peter; Kirchenmusikverein der Pfarre zum heil. Thomas; Kirchenmusikverein an der Pfarre zum heil. Michael in Heiligenstadt; Kirchenmusikverein zur Förderung der Kirchenmusik an der Pfarrkirche zur Erhöhung des heil. Kreuzes in Ottakring; Kirchenmusikverein zum St. Johann Evang.; Kirchenmusikverein zur heil. Dreifaltigkeit in der Alservorstadt; Kirchenmusikverein der Pfarre St. Florian in Margareten; Kirchenmusikverein der Pfarre St. Rochus und St. Sebastian; Kirchenmusikverein St. Anton zu Padua; Kirchenmusikverein an der Pfarre Währing; Kirchenmusikverein der Reindorfer Pfarrkirche zur heil. Dreifaltigkeit; Kirchenmusikverein der Pfarrkirche am Breitenfeld; Orgel- und Kirchenmusikverein an der Pfarrkirche zu St. Ägyd in Gumpendorf; Kirchenmusikverein der Pfarre zu den Apostelfürsten Petrus und Paulus zu Erdberg; Allgem. Kirchenmusikverein; Kirchenmusikverein der Pfarrkirche St. Josef; Kirchenmusikverein der Pfarre St. Severin in Sievering; Ottakringer Kirchenmusikverein; Kirchenmusikverein der Votivkirche; Kirchenmusikverein St. Ullrich; Kirchenmusikverein St. Elisabeth auf der Wieden; Kirchenmusikverein der Pfarre St. Johann; K. Knittl, Direktor des Konservatoriums, Prag; Hans Boeßler, Prof. an der Königl. Landesmusikakademie, Budapest; Dr. Alfred Kolisko; Teofil Kotykiewicz, k. u. k. Hof-Harmoniumfabrikant; Dr. Ernst Kraus, Hof- und Gerichtsadvokat; Wilhelm Kuffner; Roman Kukula, k. k. Prof.; Paul Kupelwieser; Josef Labor, Prof., k. u. k. Hof-Organist; Karl Lafite, Komponist; Landesbibliothek (Leitung); Hoher k. k. Landesschulrat für das Erzherzogtum Österreich unter der Enns; Hugo Freiherr von Lederer, Kämmerer, Kammervorsteher Sr. k. u. k. Hoheit des durchl.

Herrn Erzherzogs Franz Salvator; Dr. Johann Lewicki, Hof-Sekretär; Ludwig Liebing, Inhaber der Musik-, Opern- und Schauspielschule; Alois Prinz Liechtenstein, Landmarschall; Maximilian Freiherr von Lilien, Geheimer Rat, Kämmerer, Obersthofmeister Ihrer k. u. k. Hoheit der durchl. Frau Großherzogin Alice von Toscana, Salzburg; August Prinz von Lobkowitz, Kämmerer Kammervorsteher Sr. k. u. k. Hoheit des durchl. Herrn Erzherzogs Leopold Salvator; Ernst Ludwig, k. k. Prof.; Dr. Viktor von Lukáts; Dr. Albert von Mannagetta, n.-ö. Landesausschußdirektor; Hermann Maré; Julius Meixner; Dr. Merényi, Fürstl. Esterházyscher Archivar, Eisenstadt, Ungarn; Josef Meyer; Dr. Robert Meyer; Dr. Stefan Meyer; Dr. Viktor Ritter von Miller zu Aichholz; Vincenz Ritter von Miller zu Aichholz, Mitglied des Herrenhauses; K. k. Ministerium für Kultus und Unterricht; »Mozarthaus« (C. Schmidl & Co.) Nachf. Otto Keerl; Musikverein »Haydn«, I. Bräunerstr. 10; Musikverein »Haydn«, III. Kleistg. 5; Musikgesellschaft »Schubert«, vorm. »Haydn«; Dr. Moritz Necker; Domkapellmeister Josef Nešvera; Emil Nisky; Exz. Johann Graf Nostitz-Rieneck, Geheimer Rat, Kämmerer, Obersthofmeister Ihrer k. u. k. Hoheit der durchl. Frau Erzherzogin Maria Annunziata; Österr. Leo-Gesellschaft, Verein zur Förderung von Wissenschaft und Kunst auf christlicher Grundlage (Präsidium); Ondřiček-Quartett; Orchesterverein der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde; Ortsgruppe Wien der »Internationalen Musikgesellschaft«; Rosa Papier-Paumgartner, k. k. Prof.; Hans Parger, Magistratsrat; Dr. Robert Pattai, Landesausschuß; Prälat Justinus Panschab, Abt zu Lilienfeld; Dr. Otto Pfleger, k. k. Finanzrat; Josef Pembauer, Univ.-Musikdirektor, Innsbruck; Guido Peters; Eugenie Petrasch-Wohlmuth, k. k. Prof.; Philharmonische Konzertunternehmung; Prill-Quartett; Dr. Emanuel Ritter von Proskowetz jun., Kwassitz, Mähren; Wilhelm Rauch, k. k. Prof.; Hugo Reinhold, k. k. Prof.; Rektorat der k. k. Universität in Wien; Dr. Leopold Réthy, Univ.-Prof.; Adolf Robitschek, k. u. k. Hofmusikalienhändler; Exz. Maximilian Graf von Orsini und Rosenberg, Geheimer Rat, Kämmerer, FML., Obersthofmeister Sr. k. u. k. Hoheit des durchl. Herrn Erzherzogs Rainer etc.; Franz Rossbach, k. u. k. Hofmusiker; Dr. von Rosthorn, Univ.-Prof.; Alfons Freiherr von Rothschild; Karl Freiherr von Rummerskirch, Kämmerer, Kammervorsteher Sr. k. u. k. Hoheit des durchl. Herrn Erzherzogs Franz Ferdinand von Österreich-Este; August Altgraf zu Salm-Reifferscheidt, Geheimer Rat, Kämmerer, Obersthofmeister Ihrer k. u. k. Hoheit der durchl. Frau Erzherzogin Maria Josepha; Josef Saphier; Dr. Friedrich Schauta, Hofrat; Wilhelm Schenner, Prof.; Dr. Josef Baron Schey; Viktor Freiherr von Schleinitz, Kämmerer, Kammervorsteher Sr. k. u. k. Hoheit des durchl. Herrn Erzherzogs Ferdinand Karl; Irene Schlemmer-Ambros, k. k. Prof.; Franz Schmidt; Franz Schneiderhan, k. k. Kommerzialrat; Dr. Emil von Schrutka, Hofrat; »Schubertbund« (Leitung); Viktor Schütz; Dr. Rudolf Freiherr von Seiller, Primararzt; Prof. Anton Seydler, Graz; Marie Seyff-Katzmayr; Franz Simandl, k. k. Prof.; Friederike Singer; Singverein der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde; Soldat-Roeger-Quartett; Theodor Soller; Otto Sojka; Kurt Graf von Spiegel zum Diesenberg-Hauxleden, Kämmerer, Kammervorsteher Sr. k. u. k. Hoheit des durchl. Herrn Erzherzogs Ludwig Viktor, Schloß Kleßheim bei Salzburg; Friedrich Stadler von Wolffersgrün, Sektionschef im k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht i. P.; Städt. Bibliothek (Leitung); K. k. n.-ö. Statthalterei (Präsidium); Dr. Heinrich Steger, Regierungsrat, Hof- und Gerichtsadvokat; Dr. Robert Steinhauser; Emil Stern; Dr. Richard Stöhr; August Stoll, k. k. Prof.; August Sturm, k. k. Prof.; Julius Stwertka, Konzertmeister; Kasimir Tarnóczy von Alsó-Lelosz und Jezernicze, Kämmerer, Kammervorsteher Sr. k. u. k. Hoheit des durchl. Herrn Erzherzogs Peter Ferdinand in Salzburg; Louis Thern, k. k. Prof.; Eugen Thomas, k. k. Prof.; Frau Viktor von Thonet, Bistritz a. H.; Frl. Fanny Tschampa; »Universal-Edition« A.-G.; August Valentincig; Georg Valker, k. u. k. Hoforganist; Karl Vogt; Direktion der Volksoper und des Kaiser Jubiläums-Stadttheaters; Dr. Karl Wagner, k. k. Notar; Dr. Karl Wallner, Regierungsrat; Alois Walter; Otto Wilhelm Freiherr von Walterskirchen, Geheimer Rat; Josef Weinberger, kaiserl. Rat; August Weirich, Domkapellmeister; Dr. Richard Wettstein von Westersheim; Wiener a Cappella-Chor; Wiener Akademischer Gesangverein; Wiener Akademischer Wagner-Verein; Wiener Brahms-Gesellschaft; Wiener

Damenchor-Verein; Wiener Kaufmännischer Gesangverein; Wiener Konzertverein; Wiener Männergesangverein; Wiener Sängerbund; Wiener Singakademie; Wiener Tonkünstler-Orchester; Wiener Tonkünstlerverein; Prof. Dr. Friedrich Freiherr von Wieser, Hofrat; Franz Wilt; Emil Wipperich, k. k. Prof.; Karl Wittgenstein, Privatier; Kamilla Witz-Norwill; Prof. Dr. Moritz Wlassak; Heinrich Wottawa, k. k. Prof.; Alfred Zamara, k. k. Prof.; Frl. Therese Zamara; Ingenieur Friedrich Zimmermann; Karl Ziwsa, k. k. Hofrat, Direktor der k. k. Theresianischen Akademie; Franz Zottmann, k. k. Prof.; Dr. Emil Zuckerkandl, Hofrat.

Offizielle Vertreter.

I. Von Regierungen.

A. Europa.

Belgien: Chef de division du Ministère des Sciences et des Arts: Paul Lambotte (Brüssel).
Dänemark: Prof. Dr. Angul Hammerich (Kopenhagen).
Deutsches Reich:
- Hamburg: Prof. Dr. Richard Barth (Hamburg).
- Preußen: Wirkl. Geh. Ober.-Reg.-Rat Dr. Schmidt (Berlin), Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. Hermann Kretzschmar (Berlin).
- Sachsen: Generaldirektor der königl. musikal. Kapelle und der Hoftheater, wirkl. Geh. Rat, Kammerherr Graf von Seebach (Dresden).
- Sachsen-Weimar: Intendant des großherzogl. Hoftheaters und der Hofkapelle, Kammerherr von Schirach (Weimar).
- Schwarzburg-Sondershausen: Direktor des fürstl. Konservatoriums, Traugott Ochs (Sondershausen).

Frankreich: Bibliothécaire du Théâtre National de l'Opéra, Charles de Malherbe (Paris).
Griechenland: a. o. Gesandter und bevollmächtigter Minister, Gregor Manos (Wien).
Großbritannien: Direktor der Royal Academy of Music, Sir Alexander Mackenzie (London).
Heiliger Stuhl: Maëstro Don Lorenzo Perosi (Rom).
Italien: Rev. Abbate Don Ambrogio Amelli (Florenz).
Niederlande: Direktor des königl. Konservatoriums, Dr. Heinrich Viotta (Haag).
Norwegen: Komponist Gerhard Schjelderup (Christiania).
Rumänien: Generalinspektor Prof. Stefan Sihleanu (Bukarest).
Rußland: Professor am Konservatorium der kaiserl. Musikgesellschaft, Liborio Saccheti (St. Petersburg).
Schweden: Sekretär der königl. Musikakademie Dr. Karl Valentin (Stockholm).
Schweiz: Privatdozent Dr. Karl Nef (Basel).

B. Amerika.

Brasilien: a. o. Gesandter und bevollm. Minister Manoel de Oliveira-Lima (Brüssel).
Chile: Chargé d'Affaires Diego Dublé Urrutia (Wien).
Mexiko: a. o. Gesandter und bevollm. Minister Don Gilberto Crespo y Martinez (Wien).
Uruguay: a. o. Gesandter und bevollm. Minister Dr. Louis Garabelli (Berlin).
Vereinigte Staaten von Nordamerika: Chef der Musikabteilung der Kongreßbibliothek O. G. Sonneck (Washington).

C. Asien.

China: Sekretär-Dolmetsch der chinesischen Gesandtschaft Houtéwang (Wien).

II. Von Anstalten, Korporationen etc.

Universität Ann Arbor, Michigan (Amerika): Prof. Albert A. Stanley.
Comitato Monteverdiano in Cremona (Italien): Dr. Gaëtano Cesari.
Universität Freiburg (i. d. Schweiz): Prof. Dr. Peter Wagner.
Fürstl. Hofmarschallamt zu Gera: Hofkapellmeister Hofrat Karl Kleemann.
Universität Heidelberg: Generalmusikdirektor Prof. Dr. Philipp Wolfrum.
Philharmonische Gesellschaft in Laibach: Kommerzialrat Max Samassa.
Koło Muzyczne in Lemberg: Prof. Ignaz Fuhrmann.
Ethnographische Kommission der Ševčenko - Gesellschaft in Lemberg: Prof. Filaret Kolessa.
R. Conservatorio »Giuseppe Verdi« di Milano: Prof. Giusto Zampieri.
Liceo Musicale »Rossini« in Pesaro: Prof. Dr. Andrea D'Angeli.
Instituto Nacional de Musica in Rio de Janeiro: Prof. M. Benno Niederberger (Petropolis).
Universität Straßburg i. E.: Privatdozent Dr. Friedrich Ludwig.

(Die Wiener Vereine siehe Personalverzeichnis.)

Präsidium

der Internationalen Musikgesellschaft.

Vorstand: Vorsitzender: Sir Alexander Mackenzie (London).
Schatzmeister: Breitkopf & Haertel (Leipzig).
Schriftführer: Dr. Charles Maclean (London).

Redaktionskommission: Prof. Dr. Guido Adler (Wien), Prof. Dr. Adolf Sandberger (München), Geheimer Regierungsrat Prof. Dr. Carl Stumpf (Berlin).

Redakteure: Dr. Alfred Heuß (Leipzig), Prof. Dr. Max Seiffert (Berlin).

Sektionen:

Belgien: Direktor Dr. Edgar Tinel, Ernest Closson (Brüssel).

Dänemark: Prof. Dr. Angul Hammerich, Dr. William Behrend, S. Levysohn (Kopenhagen).

Deutschland, und zwar in:
Baden: Prof. Dr. Philipp Wolfrum (Heidelberg).
Bayern: Prof. Dr. Adolf Sandberger (München).
Norddeutschland: Geheimer Regierungsrat Prof. Dr. Hermann Kretzschmar, Geheimer Regierungsrat Prof. Dr. Max Friedlaender, Prof. Dr. Max Seiffert, Geheimer Regierungsrat Prof. Dr. Carl Stumpf, Wirkl. Geheimer Rat D. Dr. Rochus Freiherr von Liliencron (Berlin).
Südwestdeutschland: Dr. M. Bauer (Frankfurt a. M.), Dr. Friedrich Ludwig (Straßburg i. E.).
Sachsen-Thüringen: Prof. Dr. Hugo Riemann, Prof. Dr. Arthur Prüfer (Leipzig), Prof. Richard Buchmayer (Dresden), Hofrat Dr. Aloys Obrist (Weimar), Prof. Dr. Hermann Abert (Halle a. S.).

Frankreich: Ch. Malherbe, Dr. J. Ecorcheville, J.-G. Prod'homme, Dr. L. Laloy, L. de La Laurencie, P. Aubry, A. Boschot (Paris).

Großbritannien und Irland: »English Committee of the International Musical Society«: Sir Alexander Mackenzie, Dr. W. H. Cummings, Sir Hubert Parry, Bart., Sir Frederick Bridge, Sir Charles Stanford; MM. Bantock, Dent, Edgar, Hadow, Littleton, Maclean, Maitland, Mc. Naught, Myerscough, Niecks, Prout, Squire (London).

Italien: (Associazione dei musicologi Italiani.) Präsident: Prof. Guido Gasperini in Parma.

Niederlande: D. F. Scheurleer (Haag), Prof. Dr. Max Seiffert (Berlin).

Österreich: Prof. Dr. Guido Adler (Wien).

Ost-Indien: Dr. A. M. Pathan (Baroda).

Rußland: In Bildung begriffen.

Schweden: C. Claudius (Malmö), Tobias Norlind (Tomelilla).

Schweiz: Kapellmeister Hermann Suter (Basel).

Spanien: Prof. Felipe Pedrell (Barcelona).

Vereinigte Staaten von Amerika: Prof. Albert A. Stanley (Ann. Arbor, Michigan), Dr. Frank Damrosch (New York), Prof. Waldo S. Pratt (Hartford), Direktor O. G. Sonneck (Washington), Prof. Geo C. Gow (Poughkeepsie).

Präsidium

des III. Kongresses der Internationalen Musikgesellschaft.

Präsident: Sir Alexander Mackenzie (London).

Vizepräsidenten: Reverendissimo Abbate Ambrogio G. Amelli (Florenz), Pierre Aubry (Paris), Prof. Dr. Angul Hammerich (Kopenhagen), Geheimer Regierungsrat Prof. Dr. Hermann Kretzschmar (Berlin), Charles de Malherbe (Paris), Maestro Don Lorenzo Perosi (Rom), Direktor O. G. Sonneck (Washington), Prof. Dr. Peter Wagner (Freiburg, Schweiz).

Schriftführer: Dr. Adolf Koczirz, Dr. Robert Haas (Wien).

Sektionsleiter:

Sektion I. Pierre Aubry (Paris), Edward I. Dent Esq. (Cambridge), Dr. I. Ecorcheville (Paris), Prof. Dr. Angul Hammerich (Kopenhagen), Dir. Vincent d'Indy (Paris), Geheimrat Prof. Dr. Hermann Kretzschmar (Berlin), Charles de Malherbe (Paris), Prof. Dr. Adolf Sandberger (München), Prof. Dr. Johannes Wolf (Berlin).

Sektion II. Dr. Erich von Hornbostel (Berlin), Dr. Ilmari Krohn (Helsingfors).

Sektion III. Dr. Gaetano Cesari (Cremona), Prof. G. C. Gow (Poughkeepsie, Amerika), Vincent d'Indy (Paris), Dr. Felix Krueger (Leipzig), Sir Alexander Mackenzie (London), Prof. Giusto Zampieri (Mailand).

Sektion IV. Dr. Charles Maclean (London), Charles de Malherbe (Paris). Bibliothekar Dr. Hermann Springer (Berlin), Prof. Dr. Adolf Thürlings (Bern), Dir. O. G. Sonneck (Washington).

Sektion V. *a*) Prof. H. Bewerunge (Maynooth, Irland), Prof. Dr. Hermann Müller (Paderborn), Maestro Don Lorenzo Perosi (Rom), Bibliothekar Dr. Karl Weinmann (Regensburg). *b*) Dr. Friedrich Sannemann (Hettstätt), Prof. Dr. Philipp Wolfrum (Heidelberg). *c*) Dr. F. X. Mathias und Dr. Albert Schweitzer (Straßburg i. E.).

Verzeichnis
der Mitglieder des Kongresses.

Dr. Abert Hermann, Univ.-Prof., Halle a/S.
Frau Abert Hermann, Halle a/S.
Adam Viktor, Privatier, Wien.
Frau Adler Betti, Wien.
Dr. Adler Guido, o. ö. Univ.-Prof., Wien.
Frau Adler Henriette, Wien.
Adler J. Hubert, Wien.
Frl. Adler Melanie, Wien.
Adler Leonhard, Wien.
Fr. Ämilianus, Wien.
Dr. Aikin W. A., London.
Alber Josefine, Wien.
Don Amelli Ambrosio, Abt, Florenz.
Andersson Otto, Musikhistoriker u. Folklorist, Helsingfors (Finnland).
Dr. D'Angeli Andrea, Prof., Deleg. des Liceo »Rossini«, Pesaro (Italien).
Antcliffe Herbert, Sheffield (England).
Appel Karl, Magistr.-Direktor, Wien.
Archangelsky Anatol, Wien.
Marquis Arellano de Casa Arellano Julio, kgl. span. Botschafter, Wien. †
Frl. Arnheim Amalie, Berlin.
Artaria Dominik, Kunsthändler, Wien.
Artaria Carl August, Kunsthändler, Wien.
Frau Atter Alice M., Wien.
Atter Robert, Wien.
Aubry Pierre, Paris.
Frau Auspitz Marie, Wien.
Austin Alfred, Wien.
Exz. Azevedo C. de, Minister v. Brasilien,
Exz. Frau Azevedo C. de, Wien.

Dr. Bach Dav. Jos., Wien.
Frl. Bach Hermine, k. u. k. Hofbeamtin, Wien.
Bachrach Karl, Bankbeamter, Wien.
Bagster G. G., Univ.-Lektor, Wien.
Dr. Barkan Adolf, Prof., Berlin.
Frau Barkan A., Berlin.
Mme. Baron H., Paris.
Dr. Barth Richard, Prof., Deleg. d. Hamburger Regierung, Hamburg.
Dr. Batka Richard, Musikschriftsteller, Wien.
Frl. Baumayer Marie, Pianistin und Klavierlehrerin, Wien.
Bayer-Loew Sidonie, Wien.
Dr. Behrend William, Kopenhagen.
Dr. Benies Heinrich, Hof- und Gerichtsadvokat, Wien.
Fr. Benedikt, Wien.
Berger Ilona, Wien.
P. Berger Viktorin, Bibliothekar, Admont.
Exz. Dr. Bernhoft H., Dänischer Gesandter, Wien.
P. Besztarosti Karl, Konsistorialrat u. Pfarrer, Bochtitz (Mähren).
Dr. Bernoulli Eduard, Privatdozent, Zürich.
P. Bewerunge H., Prof., Maynooth (Irland).
Dr. Bibl Rudolf, Magistr.-Rat, Wien.
Biedermann Adolfine, Baronin, Wien.
Biedermann Robert, Baron, Wien.
Frl. Dr. Bienenfeld Elsa, Musikreferentin, Wien.
Exz. Frau Bienerth Anka, Baronin, Wien.
Biernatzki Johannes, Pfarrer, Hamberge bei Lübeck.
Blau Irene, Wien.
Blau Siegmund, Wien.
Dr. Blecha Alfred, Hofsekretär, Wien.
Dr. Blumauer, Edler von Montenave, Josef, Direktor der k. k. Univ.-Kanzlei, Wien.
Böck Ludwig, Kustos der Sammlungen der Stadt Wien.
Exz. Frau Böhm-Bawerk Paula von, Wien.
Exz. Dr. Böhm-Bawerk Eugen von, Minist. a. D., Vizepräs. d. Akad. d. Wissenschaften, Univ.-Prof., Wien.
Frl. Bönisch Louise, Klavierlehrerin, Wien.
Dr. Bodenstein Ernst, München.
Bogisich Mihály, Weihbischof u. Domherr, Gran (Ungarn).
Bonda-Romaszkan Marie, Komtesse, Wien.
Frl. Bopp Hermione, Wien.
Bossi-Fedrigotti, Gräfin, Wien.
Bosworth Arthur E., Musikverleger, Leipzig.
Dr. Botstiber Hugo, Sekretär d. Akad. f. Musik u. darst. Kunst, Wien.
Frau Botstiber Louisa, Wien.
Bourgoing Jean, Baron de, Wien.
Brandsma Engbert, Hilversum (Holland).
Frau Brandsma J., Hilversum (Holland).
Brandt J. E., Wien.
Braun Rudolf, Komponist, Wien.
Dr. Breitenstein Max, Redakteur der Gerichtshalle, Wien.
Frau Breitenstein Ricca, Konzertsängerin, Wien.
Frl. Breneau Helene, Straßburg i. E.
Frau Breneau M., Straßburg i. E.
Bricht Balduin, Musikreferent, Wien.
Brix Eugen, Ob.-Rechn.-Revident der n.-ö. Land.-Hypotheken-Anstalt, Wien.
Frau Brojatsch-Guellard, Viktoria von, Wien.
Frau Brüll-Kienemund Berta, Brünn.

Dr. Brüll Johann, Journalist, Brünn.
Frau Brünauer Ida, Wien.
Frau Brünauer Kamilla, Wien.
Dr. Brünauer Robert, Wien.
Frl. Bruhn Adele, Wien.
Brunner Hermann, Schriftf. d. »Währinger Liedertafel«, Direktor, Wien.
Frau Bummer Charlotte, Amsterdam.
Dr. Bungers Hans, Wien.
Dr. Burdach, Prof., Geh. Reg.-Rat, Berlin.
Buthões, G. de, Sekretär der Brasil. Gesandtschaft, Wien.
Frau Buthões, G. de, Wien.
Exz. Burian Stephan, Freiherr von, Wien.

Frl. Calmus Georgy, Berlin.
Herr Calmus J., Berlin.
Caburi Franco, Journalist, Wien.
Cahier Charles, Wien.
Mme. Cahier Sarah, Hofopernsängerin, Wien.
Dr. Cesari Gaetano, Deleg. d. Comit. Monteverdiano, Cremona (Italien).
Dr. Chajes Ad., Landesadvokat, Podgórze (bei Krakau).
Frl. Chalupny Stefanie, Wien.
Dr. Chilesotti Oskar, Bassano Veneto (Ital.).
Dr. Chimaglia Gino Pomello, Padova.
Chladek W. E., k. k. Prof., Wien.
Exz. Chlumecky Johann, Freiherr von, Wien.
Exz. Frau Baronin Chlumecky, Wien.
Dr. Chybiński Adolf, Krakau.
Clam-Gallas, Komtesse, Wien.
Claus Albrecht, Schriftführer des Wiener Männergesang-Vereines, Wien.
Claus Eduard, Wien.
Frau Claus Lilli, Wien.
Claus Max, Wien.
Frau Claus Mizzi, Wien.
Frau Claus-Hiller Therese, Wien.
Comert Pierre, Journalist, Wien.
Frau Comert Pierre, Wien.
Cooper E. E., Hampshire (England).
Mrs. Cooper E. E., Hampshire (England).
Cope J.
Cornelissen Theodor, kgl. Seminar-Musiklehrer, Pölitz (i. Pommern).
Coudenhove Marietta, Gräfin, Wien.
Mlle. Croekaert Cecile, Paris.

Damisch Heinrich, Musikreferent, Wien.
Frl. Daninger Hilda, Wien.
Mlle. Daubresse Mathilde, Paris.
Dr. Dauriac Lionel, Prof., Paris.
Davey Henry, Musikhistoriker, Brighton (England).
Frau Degré Anna, Wien.
Dengler Max, Journalist, Wien.
Dent Edward J., Univ.-Dozent, Cambridge (England).
Deutsch Otto Erich, Kunstschriftsteller, Wien.
Dr. Dietz Max, a. o. Univ.-Prof., Wien.
Dillmann Berta, Wien.
Dillmann Emil, kaiserl. Rat, Ob. Rechn.-Rat, Wien.
Dittrich Elise, Feldmarschalleutnants-Wtw., Wien.
Dittrich Rudolf, k. u. k. Hoforganist, Wien.
Dr. Dlabač Friedrich, k. k. Ministerialrat, Wien.
Dr. Döller Johannes, o. ö. Univ.-Prof., Dekan, Wien.
Dr. Doelter Cornelio, o. ö. Univ.-Prof., Wien.
Frau Doelter Eleonore, Wien.
Dörr Karl, k. u. k. Hofklavierfabrikant, Wien.
Dommayer Anton, Wien.
Frau Donath Alice, Wien.
Dr. Donath Gustav, k. k. Bibliothekar, Wien.
Dr. Dopsch Alfons, o. ö. Univ.-Prof., Wien.
Drexler Friedrich, Zivilingenieur, Wien.
Dr. Dudan Alessandro, Journalist, Wien.
Durno-Collins Janet, Wien.

Dr. Ebert Hermann, o. ö. Univ.-Prof., München.
Dr. Ecorcheville Jules, Paris.
Mme. Ecorcheville J., Paris.
Edgar B. Clifford, Richmond (England).
Mrs. Edgar, Richmond.
Frau Egger Adele von, Wien.
Dr. Egger Hermann, Privatdozent, Wien.
Dr. Egger Otto, Wien.
Ehrbar Friedrich, kaiserl. Rat, Wien.
Frau Ehrenhofer Emilie, Wien.
Ehrenhofer Walter Edm., Ing., k. k. Gewerbeinspektor, Wien.
Dr. Ehrlich Sigmund, Wien.
Frau Eichler Johanna, Wien.
Eisenbahnbeamten-Gesangverein öst., Wien.
Eisenmann L. A., Wien.
Eisenschütz Karl, Mailand.
Frau Eisenschütz K., Mailand.
Eisner von Eisenhof Angelo, Gutsbesitzer, Wien.
Frau Eisner von Eisenhof Emmy, Wien.
Dr. Engel Aug., Ritt. von, k.k. Sektionschef, Wien.
Dr. Engel Julius, Moskau.
Dr. Engelen A. van, Regimentsarzt, Haag (Holland).
Dr. Englmann Wilhelm, Kustos, Wien.
Epstein Josef, Redakteur, Wien.
Epstein Julius, Prof., Wien.
Ernst M., Wien.
Frau Escherich Kitty von, Hofratsgattin, Wien.
Frl. Escherich Litta von, Wien.
Esterházy-Andrássy Anton Nikola Prinz, Wien.
Esterházy-Andrássy Irma Fürstin, Wien.

Dr. Falckenberg Richard, o. ö. Univ.-Prof., Erlangen.
Farosy Desider, Domchordirigent, Temesvár.
Fedeli Vito, Novara (Italien).
Federer Gustav, Wien.
Dr. Felber Erwin, Wien.
Frau Dr. Feldmann A., Bremen.
Frl. Feldmann Hedwig, Bremen.
Fesch Milosch von, k. k. Sektionschef, Wien.
Frau Fesch Stefanie von, Wien.
Feist Gottfried, k. k. Lehrer, Wien.
Frl. Feitzinger Editha, Wien.
P. Feyrer Benno, Musikdirektor, Stift Kremsmünster.
Fiby Heinrich, Musikdirektor, Znaim.
Frau Fichna Ida, Wien.
Fischel Jenny, Wien.
Dr. Fischer Rudolf, Univ.-Prof., Wien.
Fischer W., Wien.
Fleischer H., Wien.
Dr. Fleischmann R. H., Wien.
Fleury Louis, Paris.
Dr. Foa Ferruccio, Direttore della rivista »I diritti d'aùtore«, Mailand.
Frau Foa Ferruccio, Mailand.
Dr. Formanek, Magistratsseketär, Wien.
Forstén Philipp, Prof. a. d. k. k. Musikakademie, Wien.
Frau Frank Eugenie, Wien.
Frank Franz, Präsident des öst.-ung. Musiker-Verbandes, Wien.
Frank Max, Fabrikant, Wien.
Dr. Frantz Robert de, Wien.
Frl. Frauenfeld Nelly, Gesangsprofessorin, Wien.
Frau Freudensprung Sofie, Wien.
Freund Karl, Oberbeamter der I. öst. Sparkasse, Wien.
Dr. Freund Sigmund, Hof- und Gerichtsadvokat, Wien.
Dr. Friedlaender Max, Univ.-Prof., Geheimer Regierungsrat, Berlin.
Frl. Fuchs Elisabeth, Wien.
Frau Fuchsgelb Ernestine, Wien.
Fuchsgelb Guido, Beamter und Journalist, Wien.
Fuhrmann Ignaz, Prof. am Musiklyzeum, Deleg. d. Koło Muzyczne, Lemberg.

Dr. Gänsbacher Josef, k. k. Prof., Wien.
Gaigg von Bergheim Friedrich, Musikreferent, Wien.
P. Gaisser Ugo Athanasio, Direktor des griech. Instituts, Rom.
Galitzenstein Ernst, Musiker, Wien.
Gall H., Wien.
Gandillot Maurice, Paris.
Gandolfi Riccardo, Prof., Florenz.
Dr. Garabelli Louis, Gesandter u. Deleg. von Uruguay, Berlin.
Dr. Gatscha Anton, Wien.
Geiringer Gustav, Prof. an der Musikakademie, Wien.
Frl. Geisler-Schubert Karoline, Haslemere (Surrey, England).
Geisler Christian, Organist und Gesanglehrer, Kopenhagen.
Gesang- und Musikverein St. Pölten (Deleg.: R. Büche u. Dr. A. Mrasek).
Dr. Giese Heinrich, Seminardirektor, Wien.
Dr. phil. Glauser Charles, Lehrer an der Musikademie, Wien.
Dr. Globočnik Wladimir von, Ministerialrat, Wien.
Götz Josef, k. k. Musiklehrer, Brünn.
Dr. Götzl Anselm, Komponist, Prag.
Frau Götzl Elsa, Prag.
Golaz Louisa, Wien.
Frl. Goldberg Alice, Gesangslehrerin, Wien.
Frau Goldberger Clara von, Wien.
Frau Goldberger-Buda Elise von, Wien.
Dr. Goldschmidt Hugo, Musikschriftsteller, Berlin.
Goldschmied Richard, Wien.
Goller Vinzenz, Regenschori, Deggendorf (Bayern).
Frau Goltz-Hauser Marianne, Wien.
Gomperz-Gabillon Ludwig von, Wien.
Gow George Colemann, Prof., Musikdirektor, Poughkeepsie (Amerika).
Granert Hermann Dr., Prof., Geh. Hofrat, Leipzig.
Gregor Josef, stud. phil., Wien.
Dr. Gruder Leon, Musikreferent, Lemberg.
Grunewald Camillo, Raab.
Grünfeld Alfred, k. u. k. Kammervirtuose, Wien.
Dr. Grüttefien, Journalist, Wien.
Gülcher Dankwart, Gesangslehrer, Wien.
Fran Gülcher Olga, Wien.
Günther Felix, Kapellmeister, Wien.
Gutmann de Gelse Otto, Baron, Wien.
Goettel O., Wien.

P. Haas Eugen, Stiftskämmerer, Herzogenburg (N.-Ö.)
Dr. Haas Robert, Assistent des Musikhistorischen Instituts, Wien.
Frau Hämmerle Marie, Wien.
Hämmerle Theodor, Vizepräsident des Wr. Konzertvereines, Wien.
Härpfer Fritz, Orgelbauer, Bolchen (Lothringen).
Habel Ferdinand, Chordirektor, Wien.
Haböck Franz, Prof. an der k. k. Musikakademie, Wien.
Frau Dr. Haböck Martine, Wien.
Dr. Hainisch Viktor, Wien.
Dr. Hakmann Nik., Constanza (Rumänien).

Dr. Hallwachs Wilhelm, Geh. Hofrat, Leipzig.
Dr. Hammerich Angul, Prof., Deleg. der dänischen Regierung, Kopenhagen.
Frau Hammerschlag Berta, Wien.
Dr. Hammerschlag Paul, Direktor, Wien.
Hanisch Karl, Magistratsrat, Vorstand des M. G. V. »Wr. Sängerbund«, Wien.
Hardegg Rudolf, Graf, Gesandter, Wien.
Dr. Harnack E., Prof., wirkl. Geh. Ob.-Reg.-Rat, Berlin.
Erl. Harrach Johann, Graf, Wien.
Mrs. Harris, Toronto.
Frau Hartenau, Gräfin, Wien.
Frau Hase Oskar von, Leipzig.
Dr. Hase Oskar von, Geh. Hofrat, Leipzig.
Haslbruner Ch., Wien.
Haslbruner C. M., Redakteur der ö.-u. Vereinigung der Wr. Musiker, Wien.
Frau Dr. Hassinger Helene, Wien.
Dr. Hauck, Prof., Geh. Kirchenrat, Leipzig.
Hayder Franz, k. u. k. Milit.-Ob.-Rech.-Rat, Wien.
Haydn Josef, Sekretär bei Ehrbar, Wien.
Heinrich Franz, k. k. Hofmusiker, Wien.
Henckel Karla, Gräfin, Katscha (Deutschl.)
Hennerberg C. F., kgl. Hoforganist und Bibliothekar, Stockholm.
Frau Herich-Sillani Aemiliane, Wien.
Hernried Robert, Wien.
Dr. Herz, Ritter von, k. k. Sektionschef a. D., Wien.
Dir. Hertzka Emil, Verwaltungsrat der »Universal-Edition« A.-G., Wien.
Frau Hertzka Emil, Wien.
Hermann Mathias, Domprediger, Wien.
Dr. Heuss Alfred, Redakteur der Zeitschrift der I. M. G., Gautzsch bei Leipzig.
Hierhammer Heinrich, Vize-Bürgermeister, Wien.
Dr. Hirsch Hans, Privatdozent, Wien.
Hirsch Paul, Del. d. Ortsgruppe Frankfurt am Main, Frankfurt a. M.
Hirsch Robert, Frankfurt a. M.
Dr. Hirschfeld Robert, Musikreferent, Wien.
Frau Hochstetter Anna, Wien.
Frl. Hochstetter Anna, Wien.
Frl. Hochstetter Helene, Wien.
Frl. Hochstetter Louise, Wien.
Dr. Hock Stefan, Privatdozent, Wien.
Frl. Hönigsberg Adele, Klavierlehrerin, Wien.
Dr. Hofmann R. S., Musikreferent, Wien.
Hofmann Rudolf, Vorstand des Singvereins, Wien.
Frl. Hofmann-Ostenhof Wilhelmine von, Wien.
Hollitscher Marie, Wien.
Hollitscher Wilh., Ing., Wien.
Frau Honig Charlotte, Wien.
Horch Ludwig, Direktor, Wien.
Horn Kamillo, Musikreferent, Wien.
Dr. Hornbostel Erich Ritter von, Wilmersdorf bei Berlin.
Frau Hornbostel Susanne, Wilmersdorf bei Berlin.
Frau Hornbostel-Magnus Helene, k. u. k. Kammersängerin, Wien.
Dr. Horowitz Johannes, Journalist, Wien.
Dr. Horwitz Karl, Komponist, Wien.
Dr. Hostinský Otakar, Hofrat, o. ö. Univ.-Prof., Prag.
Houtéwang, Sekretär, Dolmetsch, Vertreter der chin. Regierung, Wien.
Hulka Karel, Bürgerschuldirektor, Kněževes (Böhmen.)
Hummel, Major, Wien.

Iby Franz, Privat, Wien.
d'Indy Vincent, Compositeur, Direktor der Schola Cantorum, Paris.

Dr. Jachimecki Zdzisław, Musikschriftsteller, Krakau.
Jäger G., o. ö. Prof. der Tech. Hochschule, Wien.
Frau Jäger Hertha, Wien.
Jaksch Josef, Wien.
Jansa August, Sekretär der Poldihütte, Kladno.
Jansa Gisela, Kladno.
Jaroschka Gottlieb, Baurat, Wien.
Frau Jaroschka Hermine, Wien.
Jellinek-Mercedes Raoul, Wien.
Dr. Jodl Friedrich, o. ö. Univ.-Prof., Wien.
Frau Jodl Margarethe, Wien.
P. Johandl Robert, Chorregent, Stift Göttweig.
Junker Karl, Redakteur der öst. Rundschau, Wien.
Juritsch Carl, Wien.

Frl. Kaiser Ida, Wien.
Kaiser Georg, Schriftsteller, Leipzig.
Dr. Kaiser Ludwig, Solokorrepetitor der Hofoper, Wien.
Kaiser Rudolf, Direktor der Musikschulen Kaiser, Wien.
Kalbeck Max, Musikreferent, Wien.
Dr. Kapp, O., Wien.
Karpath Ludwig, Musikreferent, Wien.
Frau Karpeles Helene, Wien.
Frau Katholický Marie, Prof., Brünn.
Kauders Emerich, Wien.
Kehlendorfer Karl, Theaterkartenbureau, Wien.
P. Kehrer Ernst, Prof., Klosterneuburg.
Keller Otto, Musikschriftsteller, München.
Kerschagl Joh. N., Fachlehrer, Wien.
Kielmansegg Anastasia, Gräfin, Wien.
P. Kimovec Franz, Prof., Präfekt, Laibach.

Frl. Kink Stefanie von, Wien.
Kirchl Adolf, Ehrenchormeister des »Schubertbund«, Wien.
Frau Klang-Egger Berta, Wien.
Dr. Klang-Egger Felix, Wien.
Kleemann Karl, Hofrat, Del. des fürstl. Hofmarschallamtes in Gera.
Klein Hugo, Wien.
Knepler Hugo, Konzertbureauinhaber, Wien.
Dr. Kobald Karl, k. k. Ministerialkonzipist, Wien.
Koch Adolf, Edler von Langentreu, Hofrat, Präsident d. Ges. d. Musikfreunde, Wien.
Dr. Koch Karl, Musikdirektor, Görlitz.
Dr. Koczirz Adolf, Wien.
Frau Koczirz Lina, Wien.
Frl. Körting Grete, Wien.
Dr. Kolessa Alexander, o. ö. Univ.-Prof., Reichsratsabgeordneter, Lemberg.
Kolessa Filaret, Gymn.-Prof., Deleg. der Ševčenko-Ges., Lemberg.
Dr. Konta Robert, Musikreferent, Wien.
Korganoff Basil, Musikdirektor, Schriftsteller, Tiflis (Rußland).
Dr. Korngold Julius, Musikreferent, Wien.
Frau Kostersitz Elsa, Wien.
Dr. Kostersitz Karl, n.-ö. Oberlandesrat, Wien.
Frau Kotschoubey Basile, Wien.
Frl. Kotschoubey Katherina, Wien.
Frl. Kotschoubey Maria, Wien.
Kottek Kurt, Tonkünstler, Klosterneuburg.
Frl. Kottek Stefanie, Pianistin, Klosterneuburg.
Kotykiewicz Teofil, Hof-Harmoniumfabrikant, Wien.
Kotykiewicz Teofil jun., Wien.
Kotykiewicz J., Wien.
Frl. Kotzurek Käthe, Wien.
Kralik Heinrich von, Wien.
Frl. Kralik Mathilde von, Komponistin, Wien.
Kralik R. von Meyerswalden, Musikreferent, Wien.
Dr. Kraus Ernst, Hof- und Gerichtsadvokat, Vizepräs. der k. k. Ges. der Musikfreunde, Wien.
Dr. Krebs Karl, Prof., Friedenau b. Berlin.
Dr. Kretzschmar Hermann, Geh. Regierungsrat, Univ.-Prof., Deleg. der preuß. Regierung, Berlin.
Frl. Kretzschmar J., Berlin.
Dr. Krohn Ilmari, Privatdozent, Helsingfors (Finnland).
Frau Krohn Hilja, Helsingfors (Finnland).
Kronstein Gustave, Wien.
Dr. Kroyer Theodor, Univ.-Prof., München.
Krtsmáry Anton, Musiklehrer, Wien.
Frau Krtsmáry-Unger Antonie, k. k. Untervorsteherin, Wien.
Dr. Krueger Felix, Privatdozent, Leipzig.
Kuba Ludvik, Akad. Maler und Musikschriftsteller, Wien.
Kugy Paul, Triest.
Lafite Karl, Musikreferent, Komponist, Wien.
Rev. Lafontaine Henry Cart de, London.
Lambotte Paul, Chef de Division, Deleg. d. belg. Reg., Brüssel.
Lanckoroński-Brzezie Karl Graf, Wien.
Lanckorońska-Brzezie Margareta, Gräfin, Wien.
Mme. Landowska Wanda, Klaviervirtuosin, Paris.
Frau Lang Ella von, Wien.
Frl. Lang Ina von, Wien.
Dr. Lang Viktor Edler von, Hofrat, o. ö. Univ.-Prof., Wien.
Mag. Launis Armas, Helsingfors (Finnland).
Laurencie L. de La, Sekretär d. Schola cantorum, Paris.
Frau Lazarus Math., Wien.
Leeuwen Ary van, Wien.
Lehr Simon, kaiserl. Rat, Wien.
Dr. Leichtentritt Hugo, Musikschriftsteller, Berlin.
Dr. Leonhardt Hugo R. von, k. k. Oberfinanzrat, Korneuburg.
Levysohn S., Kopenhagen.
Lewetus A. S., Wien.
Lewicki Rudolf Ritter von, Wien.
Lewis Edgar, Wien.
Frau Lewis Marie, Wien.
Lewy Viktor, Journalist, Wien.
Frau Licht Hermine, Wien.
Dr. Licht Stefan, Reichsratsabgeordneter, Wien.
Liebeskind Josef, Tonkünstler, Leipzig.
Liebstöckl Hans, Musikreferent, Wien.
Durchl. Liechtenstein Hanna, Fürstin, Wien.
Durchl. Liechtenstein Johann, reg. Fürst von und zu, Wien.
Lienau Wilhelm, Musikalienhändler, Wien.
Linda Lipaczynski Ceslaw, Ritter von, Musikschriftsteller, Warschau.
Mme. Lineff Eugenie, Prof. de Chant, Moskau.
Dr. Lippe Adolf, Journalist, Wien.
Frau Lippmann Wanda, Wien.
Lipski Stanisław, Tonkünstler, Krakau.
Littleton Alfred H., London.
Lobmeyr Ludwig, Herrenhausmitglied, Wien.
Dr. Loesche Georg, o. ö. Univ.-Prof., Wien.
Dr. Loew Julius, Hof- und Gerichtsadvokat, Wien.
Frau Loew Hermine, Wien.
Frl. Loew M., Wien.
Frl. Loew Margarethe, cand. phil., Wien.
Dr. Loew Rudolf, k. k. Notar, Wien.
Frau Loew Siddy, Wien.

Dr. Loew Wilhelm Alex., Wien.
Löwe Ferdinand, Konzertdirektor, Wien.
Löwy Siegfried, Wien.
Frau Lorang Emilie von, Wien.
Lorang Ludwig von, Wien.
Lubey Robert Le, Paris.
Dr. Ludwig Friedrich, Privatdozent, Deleg. des Senates der Universität Straßburg i. E., Straßburg i. E.
Frau Ludwig Else, Straßburg i. E.
Lukasiewicz F., Wien.
Dr. Luntz Erwin, Konzipist an der k. k. Akademie für Musik, Wien.
Frau Luntz Johanna, Wien.
Dr. Luntz Ivo, Wien.
Luntz Otto, Ingenieur, Wien.
Dr. Luntz Viktor, Wien.
Dr. Luschin Arnold von Ebengreuth, k. k. Hofrat, o. ö. Univ.-Prof., Graz.
Luschin von Ebengreuth Berta, Graz.
Lusztig J. C., Journalist, Berlin.
P. Lutz Josef, Wien.
Luze Karl, k. u. k. Hofkapellmeister, Wien.
Lyon Gustave, Paris.

Sir Mackenzie Alexander, Direktor der Royal Academy of Music. Präsident der I. M. G., Deleg. d. engl. Reg., London.
Dr. Maclean Charles, Schriftführer der I. M. G., London.
Dr. Madeyski-Poray Ritter von, Ministerialrat, Wien.
Männergesang-Verein Wr., Wien.
Malherbe Charles de, Bibliothekar, Deleg. der franz. Regierung, Paris.
Frau Malsch Frieda, Karlsruhe.
Malsch Karl, Buchdruckereibesitzer, Karlsruhe.
Frau Mandyczewski Albine, Wien.
Dr. Mandyczewski Eusebius, Prof., Archivar und Bibliothekar, Wien.
Frl. Mandyczewski Mizzi, Wien.
Dr. Mantuani Josef, Kustos der Hofbibliothek, Wien.
Frau Mantuani Maria, Wien.
Exz. Dr. Marchet Gustav, Geh. Rat, Minister a. D., Herrenhausmitglied, Wien.
Frl. Marchet Hilda, Wien.
Marschall Rudolf, k. k. Prof., Wien.
Martinez A., Musik- u. Kunstreferent, Wien.
Exz. Martinez Gilberto Crespo y, Mexik. Gesandter, Deleg. der mex. Reg., Wien.
Martino Carlos, Wien.
Martschenko von, Oberst, russisch. Militärattaché, Wien.
Frau Martschenko Wera von, Wien.
Dr. Mathias F. X., Privatdozent, Straßburg i. E.
Dr. Mayer-Reinach Albert, Privatdozent, Kiel.
Mayer Ferdinand, Kassier an der Musikakademie, Wien.
Mayer Franz, Wien.
Mayer-Gunthof Frz. Jos. von, Wien.
Dr. Mayer-Gunthof Oskar von, Wien.
Exz. Dr. Mayer Laurenz, Geh. Rat, Bischof und Hofburgpfarrer, Wien.
P. Mayrhofer Isidor, Chorregent, Stift Seitenstetten.
Frau Mautner Jenny, Pötzleinsdorf.
Frl. Mautner Marie, Pötzleinsdorf.
Michler Franz, Pfarrer u. Dechant, Weißkirchen bei Kratzau (Böhmen).
Millenkovich Max von, k. k. Sektionsrat, Wien.
Frau Millenkovich Martha von, Wien.
Moissl Franz, k. k. Prof., Reichenberg.
Montefiore Tommaso, Komponist, Rom.
Mme. Montefiore Irene, Rom.
Frau Montes, Uruguay.
Dr. Moos Paul, Ulm.
Frau Mühlwert von, Oberstensgattin, Wien.
Müller Eduard, Tuchhändler, Wien.
Frau Müller E., Wien.
Dr. Müller Hermann, Theologieprofessor, Paderborn.
Müller Wilhelm, Kommerzialrat, Wien.
Münz Josef, Journalist, Wien.
Dr. Münz Sigmund, Journalist, Wien.
Frau Munk Ella, Wien.
Dr. Munk Hans, k. k. Ministerialrat, Wien.
Muntz Maximilian, Musikreferent, Wien.
Musiklehrerinnen-Verein, Wien.
Mutin Charles, Facteur de grandes Orgues, Paris.

Dr. Nagel Wilibald, Prof., Darmstadt.
Neckheim Hans, k. k. Musiklehrer i. P., Wien.
Dr. Nef Karl, Privatdozent, Deleg. der schweiz. Regierung, Basel.
Neumann Alexander, Journalist, Wien.
Frau Neumann A., Wien.
Neumann Jacques, Wien.
Neumann Leopold, Frankfurt a. M.
Frau Neumann, Frankfurt a. M.
Frl. Neumayer Hedwig, Wien.
Dr. Neumayer Josef, Vizebürgermeister, Wien.
Neusser K., Orgelbauer, Neutitschein (Mähren).
Newald-Grasse Edle von, Pianistin, Melk a.D.
Niederberger Benno, Prof., Deleg. d. Instituto Nacional de mus. in Rio de Janeiro, Petropolis (Brasilien).
Frau Noë von Nordberg Elsa, Direktorsgattin, Wien.
Frl. de la Noë, Wien.
Dr. Nüchtern August, Magistratsrat, Wien.
Frau Nüchtern Marie, Wien.
Frau Nussbaum Anna, Wien.

Oberhummer Hermine, Univ.-Prof.-Gattin, Wien.
Dr. Obersteiner Heinrich, Hofrat, o. ö. Univ.-Prof., Wien.
Obersteiner Wolfgang, cand. phil., Wien.
Frl. Oblasser Helga, Triest.
Frl. Oblasser Hertha, Triest.
Dr. Obrist Aloys, Hofrat, Kustos d. Liszt-Mus., Weimar.
Exz. Oliveira Lima, Manoel de, Brasil. Ges., Deleg. der Brasil. Regierung, Brüssel.
Mme. de Oliveira Lima, Brüssel.
Opienski Henryk, Warschau.
Ortlieb Richard, Wien.
Dr. Ottenthal Emil von, o. ö. Univ.-Prof., Wien.
Ottolenghi Gustav, Wien.

Padovana Bettina, Wien.
Pahie Paul, Kensington Gore (England).
Pazdirek Franz, Redakteur u. Herausgeber, Wien.
Frau Perger Amelie, Wien.
Dr. Perger Lothar Herbert, Wien.
Frl. Perger Melanie, Wien.
Perger Richard von, Direktor des Konservatoriums i. P., Musikreferent, Wien.
Frl. Perl Hilda, Wien.
Perosi Don Lorenzo, Deleg. des heiligen Stuhles, Rom.
Peter Andreas, Orgelbauer, Mühlbach bei Eger.
Petrasch-Wohlmuth Eugenie, Professorin an der k. k. Akademie für Musik, Wien.
Philp Georg, Gemeinderat, Vorstand des Schubertbundes, Wien.
Frl. Pichler-Kralik Edith von, Wien.
Pichler W., Wien.
Mrs. Pillpotts O. S., Korresp. of »The Standard«, Wien.
Frau Pisling-Boas Nora, Wien.
Pisling Sigmund, Sekretär der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde, Wien.
Dr. Pollak Hans Wolfgang, Wien.
Pollak Wilhelm, kaiserl. Rat, Deleg. des Wiener Kaufm. Ges.-Ver., Wien.
Polnauer J., Wien.
Dr. Pommer Josef, Prof., k. k. Regierungsrat, Wien.
Frl. Pondelizek A., Wien.
Dr. Porzer J., Vizebürgermeister, Wien.
Pražák Vladimir, Baron, k. k. Ministerialrat a. D., Wien.
Dr. Preiss Cornelius, Musikredakteur, Graz.
Prendergast Arthur, London.
Probst Eugen, Direktor der städt. Sammlungen, Wien.
Proch Heinrich, Direkt.-Stellv. der Südbahn, Wien.
Frau Proch Helene, Wien.
Prohaska Karl, k. k. Lehrer, Wien.
Dr. Proskowetz Emanuel Ritter von, Großindustrieller, Kwassitz (Mähren).
Prosniz Adolf, Prof., Wien.
Dr. Prüfer Artur, Univ.-Prof., Leipzig.
Puchstein Hans, Redakteur, Wien.

Radel Fritz, Seminar-Musiklehrer, Wien.
Rauch Hedwig, Wien.
Rauch Wilhelm, Prof., Wien.
Rebersky Anton, Domkurat, St. Pölten.
Rechberg Gabriele, Komtesse, Wien.
Frau Gräfin Rechberg von Fürstenberg, Wien.
Dr. Redlich Oswald, Univ.-Prof., Wien.
Frau Prof. Redlich, Wien.
Rée Louis, Pianist, Wien.
Regenhart Ritter von Zapory Franz, Vizepräsident der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde, Wien.
Frau Regenhart von Zapory Helene, Wien.
Dr. Reich Emil, Univ.-Prof., Wien.
Frau Reichel Elisabeth, Oberin des Rudolfinerhauses, Wien.
Reinhold Hugo, k. k. Prof., Wien.
Reinitz Julius, kaiserl. Rat, Direktor der k. k. priv. allg. Verkehrsbank, Wien.
Frl. Reisser Grete, Wien.
Frau Reitzes J., Wien.
Dr. Reitzes Josef, Hof- und Gerichtsadvokat, Wien.
Frl. Reitzes Marie Marg., Wien.
Réthi Irma, Wien.
Dr. Réthi Leopold, Univ.-Prof., Wien.
Frau Réthi L., Wien.
Exz. Graf Rex Rudolf, königl. sächs. Gesandter, Wien.
Frau Richards Leonie von, Wien.
Dr. Richter Elise, Privatdozent an der Universität, Wien.
Frau Richter Helene. Wien.
Rieger Otto, k. k. Hoforgelbauer, Jägerndorf.
Dr. Rietsch Heinrich, o. ö. Univ.-Prof., Prag.
Rikoff Max, Journalist, Paris.
Ringer Emilie von, Wien.
Ritschl-Friedel Cary von, Wien.
Dr. Rive G. J., Journalist, Wien.
Robert Richard, Musikreferent, Wien.
Robitschek Adolf, k. u. k. Hofmusikalienhandlung, Wien.
Rohr, Prof., St. Gabriel (bei Mödling).
Roncourt A. von, Musikreferent.
Mrs. Rose C., Journalist.
Dr. Rosenthal Felix, Komponist, Breslau.
Dr. Rosthorn Alfons von, k. k. Hofrat, o. ö. Univ.-Prof., Wien.
Frau Rosthorn von, Wien.
Frau Roth-Kündig Marie, Prof., Basel.
Dr. Rottenberg L., Kapellmeister, Frankfurt am Main.

Dr. Rubens, Geh. Regierungsrat, Prof., Berlin.
Rung-Keller P. S., Kantor und Organist, Kopenhagen.
Runge Paul, Colmar i. E.

Sacchetti Liborio, Prof., Deleg. der russ. Regierung, St. Petersburg.
Sängerbund, Niederösterr., Wien.
Frl. Dr. Salter Helene, Wien.
Dr. Sandberger Adolf, kgl. bayer. Univ.-Prof., München.
Dr. Sannemann Friedrich, Pastor, Hettstädt.
Saphier Josef, k. k. Prof., Wien.
Frl. Sax Aida von, Wien.
Schaffer A., Wien.
Schalk Franz, k. k. Hofopernkapellmeister, Wien.
Frl. Schapira Wera, Pianistin, Wien.
Miss Scharp Velma, Wien.
Schandera Max, Journalist, Wien.
Frau Schaup Emilie, Wien.
Frl. Schaup E., Wien.
Dr. Schenker-Angerer J., Wien.
Frau Schenker-Angerer, Wien.
Scherber Leopold, Zahntechniker, Wien.
Dr. Scherber Ferdinand, Wien.
Dr. Schering Arnold, Privatdozent, Leipzig.
Dr. Schiedermair Ludwig, Univ.-Dozent, Marburg a. L.
Schiffner Heinrich, Orgelbaumeister, Prag.
Dr. Schiffner Viktor, Univ.-Prof., Prag.
Schimanek Viktor, Wien.
Schindler von Wallerstein Emil, Wien.
Schirach von, Kammerherr, Deleg. von Sachsen-Weimar, Weimar.
Frau Schindler von Wallerstein J., Wien.
Schjelderup G., Komponist, Deleg. der norweg. Regierung, Christiania.
Schlemmer-Ambros Irene, k. k. Professorin, Wien.
Frau Schlenk-Lechner Ellen, Violinvirtuosin, Wien.
Schlochow M., kaiserl. Musikdirektor, Mühlhausen.
Schloißnigg Karoline von, Baronin, Wien.
Schmalzhofer J. M., Musiklehrer, Wien.
Schmid Julius, Prof. an der Akad. der bildenden Künste, Wien.
Frau Schmid Leopoldine, Wien.
Schmidhuber L. A., Regenschori und Gesangslehrer, Wien.
Dr. Schmidt, wirkl. Geh. Ob.-Regierungsrat, Deleg. der preuß. Reg., Berlin.
P. Schmidt Wilhelm, Prof., St. Gabriel (bei Mödling).
Dr. Schmitz Eugen, Starnberg (b. München).
Dr. Schnabl Karl, Propst, Domherr zu St. Stephan, Wien.
Frau Schneider-Grünzweig Marie, Wien.
Schneider Louis, Kritiker, Paris.
Dr. Schnerich Alfred, Kustos an der Univ.-Bibliothek, Wien.
Schnörch Eugen von, k. u. k. Oberleutnant, Wien.
Schnürmann L., Wien.
Schönborn-Chotek Gräfin, Wien.
Dr. Schostal Felix, Hof- und Gerichtsadvokat, Wien.
Frl. Schrötter Frida von, Wien.
Dr. Schrötter Hermann von, Wien.
Frau Schrötter Lina von, Wien.
Dr. Schrutka von Rechtenstamm Lothar, Univ.-Dozent, Wien.
Dr. Schulz Gottfried, Kustos an der kgl. Hof- und Staatsbibliothek, München.
Schwalge Josef, Rektor, Regensburg.
Dr. Schwarz Ignaz, Wien.
Frau Schwarz Olly, Wien.
Dr. Schwartz Rudolf, Prof., Bibliothekar, Leipzig.
Dr. Schwarzmann J., Wien.
Dr. Schwarzwald Hermann, Wien.
Frau Schwarzwald E., Wien.
Dr. Schweitzer Albert, Privatdozent, Straßburg i. E.
Schwer Hans Arnold, Stadtrat, Wien.
Dr. Seemüller Josef, o. ö. Univ.-Prof., Wien.
Frl. Seibert Eugenie, Wien.
Seilern Julius Graf, k. u. k. Kämmerer, Wien.
Dr. Seiller Rudolf Freiherr von, Wien.
Seligmann Adalbert, Prof., Wien.
Seress Julius, Journalist, Wien.
Frau Seyff-Katzmayr Marie, k. k. Lehrerin für Gesang, Wien.
Sihleanu Henriette, Bukarest.
Sihleanu Stefan, Prof. und Generalinpektor, Deleg. der rum. Regierung, Bukarest.
Exz. Simitsch Georges S., kgl. serb. Gesandter, Wien.
Frl. Simon Alicja, Berlin.
Dr. Skalsky Gustav Adolf, o. ö. Univ.-Prof,. Wien.
Slatin Auguste Freifrau von, Wien.
Dr. Slatin Heinrich Freiherr von, Hofrat, Kanzleidirektor von Sr. Majestät Oberstallmeisteramt, Wien.
Sołtys Mieczysław, Direktor des Konservat., Lemberg.
Sonneck Oscar G., Bibliothekschef, Deleg. d. Ver. St. von N.-Amerika, Washington.
Frau Sonneck Julia, Wiesbaden.
Specht Richard, Musikschriftsteller, Wien.
Frau Speyer Clara, Wien.
Herr Speyer Hermann, Wien.
Frau Spitzer Elise, Wien.
Herr Spitzer Fritz, Wien.
Dr. Spitzmüller Alex., k. k. Vizepräsident der n.-ö. Finanzlandesdirektion, Wien.

Spitzmüller Alex. jun., Wien.
Frau Spitzmüller Ernestine, Wien.
Dr. Springer Hermann, kgl. Bibliothekar, Berlin.
Dr. Squire Barclay William, London.
Stahl Heinrich, Komponist, Wien.
Miss Stainer Cecie, Oxford.
Mrs. Stainer, Oxford.
Stanley Albert A., Univ.-Prof., Deleg. der Univ. Ann Arbor, Michigan (Amerika).
Stauber Paul, Redakteur, Wien.
Steed Wickham Henry, Journalist.
Dr. Stefan Paul, Wien.
Stefanowicz Stefan, Jurist, Wien.
Steger Heinrich, städt. Lehrer, Wien.
Stein Fritz, Prof., akad. Musikdirektor, Jena.
Dr. Steinacker Edm., Journalist, Wien.
Steiner Joachim, k. u. k. Oberstleutnant, Wr.-Neustadt.
Steinhard Erich, stud. phil., Prag.
Stern Emil, Wien.
Dr. Stern Hugo, Wien.
Frau Sternberg Betty, Univ.-Prof.-Gattin, Wien.
Mrs. Stewart-Potter Crace, Stud., Wien.
Stiassny Rudolf, k. k. Kommerzialrat, Wien.
Stöbe Paul, Kirchenmusikdirektor, Zittau (Sachsen).
Frau Stöbe Emma, Zittau.
Dr. Stöhr Adolf, Univ.-Prof., Wien.
Strasser Stefan, Budapest.
Frau Streicher Marie, Wien.
Streicher Theodor, Komponist, Wien.
Stromenger K., Wien.
Stroppa-Quaglia Rinaldo, Mailand.
Dr. Strümpell Adolf von, o. ö. Univ.-Prof., Geh. Medizinalrat, Wien.
Exz. Stürgkh Karl Graf, Minister für Kultus und Unterricht, Wien.
Stuiber Paul, Wien.
Sturm August, Prof. an der Musikakademie, Wien.
Suchal Wilhelm, Deleg. des Kirchenmusik-Ver. St. Florian, Wien.
Dr. Sueß Eduard, o. ö. Univ.-Prof. i. P., Präs. der kaiserl. Akad. der Wissensch., Wien.
Frl. Sueß L., Wien.
Dr. Surzyński Josef, Probst, Kosten, Bez. Posen (Preußen).
Dr. Swoboda Heinrich, Hofkaplan, o. ö. Univ.-Prof., Wien.
Dr. Symandl Hugo, k. k. Finanzkonzipist, Wien.
Szmazsenka Ernst, Eisenb.-Direkt., Nagyvárad.

Frau Tannenzapf, L., Wien.
Frl. Taussig Fritzi, Wien.
Frau Teirich Irma, Wien.
Temesváry Stephan, stud. phil., Wien.
Dr. Thalberg Oskar, Hof- und Gerichtsadvokat, Wien.
Frau Thalberg Oskar, Wien.
Frau Thielen Maria von, Wien.
Frl. Thomas Alma, Wien.
Thomas Eugen, k. k. Prof., Wien.
Frau Thomas Gisela, Wien.
Thonet Jakob, Präsident des Wr. Konzertvereines, Großindustrieller, Wien.
Frau Thonet, Wien.
Thorley Susan B., Wien.
Thuren Hjalmar, Musikschriftsteller, Kopenhagen.
Dr. Thürlings Adolf, Univ.-Prof., Bern.
Frau Thun-Buquoy Gräfin, Wien.
Dr. Tjuka Emanuel, k. k. Notar, Wien.
Frau Tobisch Amelie, Wien.
Dr. Tobisch Karl, k. k. Ministerialrat, Wien.
Tölzer Carl, k. u. k. Hoforganist, Wien.
Frau Tomkli Gabr. von, Wien.
Dr. Topitz Anton, Wien.
Frau Trebič-Salter Julie, Gesangslehrerin, Wien.
Frl. Tschampa Fanny, Konzertsängerin, Wien.
Frau Tschelnitz Margarete, Kommerzialratsgattin, Wien.
Exz. von Tschirschky und Bögendorff, kaiserl. deutscher Botschafter, Wien.
Exz. Tucher Heinrich Freiherr von, kgl. bayer. Gesandter, Wien.
Tucher Heinrich Freiherr von, Wien.
Frl. Tucher Lilly Freiin von, Wien.

Ullmann Josef, Orgelbaumeister, Wien.
Urrutia Diego Dublé, Deleg. der chilen. Regierung. Chargé d'affaires, Wien.

Dr. Valentin Karl, Deleg. der schwed. Regierung, Stockholm.
Valentincig August, Wien.
Dr. Vancsa Max, n.-ö. Landesarchivar, Wien.
Frau Vancsa Paula, Wien.
Valker Georg, k. u. k. Hoforganist, Wien.
Dr. Viotta Heinrich, Deleg. der niederl. Regierung Direktor des Konservatoriums, Haag (Holland).
Frl. Viotta L., Haag.
Frl. Völkl Karoline, k. k. Musiklehrerin, Wien.
Vogt Karl, k. k. Lehrer, Wien.
Dr. Vollmer Friedrich, Prof., München.

Dr. Waas Moritz, Magistratsrat i. R., Wien.
Wähner Emanuel, Wien.
Währinger Liedertafel, Männergesangverein, Wien.
Wagner Hans, k. k. Prof., Chormeister d. »Schubertbund«, Wien.
Dr. Wagner Karl, k. k. Notar, Wien.

Dr. Wagner Peter, o. ö. Univ.-Prof., Deleg. der Universität Freiburg (Schweiz).
Dr. Wahl Eduard, München.
Frau Wahl Dora, München.
Dr. Wallaschek Richard, Univ.-Prof., Wien.
Dr. Wallner Karl, Regierungsrat, Wien.
Frau Wallner Johanna, Wien.
Frl. Wallner Katta, Wien.
Walter Alois, gräfl. Hauptkassier, Wien.
Weber Wilhelm, Kunstschlosser, Wien.
Weckbecker Wilhelm Freiherr von, k. u. k. Hofrat in Sr. Maj. Oberstkämmereramt, Wien.
Frau Weckbecker Freiin von, Wien.
Exz. Weede de, kgl. niederl. Gesandter, Wien.
Dr. Weilen Alexander von, a. o. Prof. an der Universität, Kustos der k. k. Hofbibliothek, Wien.
Frau Weilen Margarethe von, Wien.
Weinberger Josef, kaiserl. Rat, Musikalien-Verlag, Wien.
Frau Weinberger Mathilde, Wien.
Weingarten Paul, stud. phil., Wien.
Weingartner Felix von, k. k. Hofoperndirektor, Wien.
P. Dr. Karl Weinmann, Bibliothekar, Regensburg.
Weinwurm Karl, Gesangspräfekt, Wien.
Weirich August, Domkapellmeister, Wien.
Frau Weiser Louise, Wien.
Frl. Weiss Poldi, Wien.
P. Weissenböck Andreas, Chorherr von Klosterneuburg, Wien.
Frl. Weitenweber Mitzi, Private, Wien.
Dr. Wellesz Egon, Wien.
Frl. Wellner Elsa.
Frau Wetschl Fanny Freiin von, Wien.
Wetschel Franz Freiherr von, k. u. k. Hofrat, Wien.
Frl. Wetschl Gisa Freiin von, Wien.
Wettengel Karl, k. k. Postoffizial, Gemeinderat, Wien.
Wickenburg Max Graf, k. k. Sektionschef, Wien.
Wickenhauser Richard, Musikdirektor, Wien.
Dr. Widmann Wilhelm, Domvikar und Domkapellmeister, Eichstätt.
Dr. Wiechert J., o. ö. Univ.-Prof., Göttingen,
Dr. Wiener Karl Ritter von, Hofrat, Präs. der k. k. Akad. für Musik und darst. Kunst, Wien.
Frau Wiener von, Wien.
Wiener Singakademie, Wien.
Dr. Wieser Friedrich Freiherr von, k. k. Hofrat, o. ö. Univ.-Prof., Wien.
Frau Wieser Freiin von, Wien.
Frl. Wieser Marianne von, Wien.
Frl. Wiesinger Sofie, Wien.
Dr. Wiesner Franz, Wien.
Willfort E. S., stud. phil., Wien.
Durchl. Frau Windisch-Graetz Alexandrine, Fürstin, Wien.
Durchl. Windisch-Graetz Ludwig, Prior, Wien.
Dr. Winter Josef, Wien.
Fr. Winter Josefine, Wien.
Dr. Winter Ludwig, k. u. k. Hofkonzipist, Wien.
Winterhalder Rob. Ritter von, Wien.
Winternitz J. von, k. k. Regierungsrat, Journalist, Wien.
Wirth Bettina, Wien.
Wirth Josef Karl, Wien.
Frau Witz-Norwill Camilla, Lehrerin an der Musikakademie, Wien.
Dr. Witz-Oberlin K. A., Univ.-Prof., Oberkirchenrat, Wien.
Frau Witz-Oberlin Marie, Wien.
Frau Wohl Ottilie, Wien.
Dr. Wolf Johannes, Univ.-Prof., Friedenau (bei Berlin).
Dr. Wolf Sandor, Wien.
Frau Wolff Christa, Wien.
Dr. Wolffheim Werner, Grunewald (bei Berlin).
Dr. Wolfrum Philipp, Univ.-Prof., Deleg. der Universität Heidelberg, Heidelberg.
Woellner van der Upwich Otto, Kaufmann, Haag (Holland).
Dr. Wustmann Rudolf, Musikschriftsteller, Bühlau (bei Dresden).
Dr. Wymetal Wilhelm von, Wien.

Zaleski Wenzel Ritter von, k. k. Sektionschef, Wien.
Zampieri Giusto, Prof., Deleg. des Konservatoriums, Mailand.
Zeidler H., Wien.
Frl. Zeidler Margarete, Wien.
Frl. Zeiler Marianne, Wien.
Zoder Raimund, Volksschullehrer u. Schriftsteller, Wien.
Zograf Gabriele, Wien.
Dr. Zweybrück Franz, Journalist, Wien.
Exz. Zwiedinek-Südenhorst Jul. Freiherr von, k. u. k. Geh. Rat, Wien.

Kongreßordnung.

§ 1. Der III. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft wird zu Wien vom 25. bis 29. Mai 1909 tagen. Die Verhandlungen finden in allgemeinen Versammlungen und Sitzungen der Sektionen statt.

§ 2. Die Sektionen scheiden sich nach folgenden Gebieten:

I. Musikgeschichte.

a) Alte. (Einführender: Dr. Oskar Thalberg.)
b) Neue.
c) Einrichtung historischer Musikwerke für Aufführungen. (Einführender ad *b* und *c*: Dr. Erwin Luntz.)
d) Geschichte der Oper. (Einführender: Dr. Robert Haas.)
e) Lautenmusik. (Einführender: Dr. Adolf Koczirz.)

II. Musikalische Ethnographie (Exotische Musik und Folklore).

(Einführende: Prof. P. Wilhelm Schmidt, Regierungsrat Prof. Dr. Josef Pommer.)

III. Theorie, Ästhetik, Didaktik.

(Einführender: Prof. Dr. Friedrich Jodl.)

IV. Bibliographie und Organisationsfragen.

(Einführender: Bibliothekar Dr. Josef Mantuani.)

Mit einer Unterabteilung für: Musikalische Länderkunde.

V. Kirchenmusik.

a) Katholische. (Einführender: Msgr. Probst Dr. Karl Schnabl).
b) Evangelische. (Einführender: a. o. Rat im evang. Oberkirchenrat Prof. Dr. Karl Alfons Witz-Oberlin).

Mit einer Unterabteilung *c*) für Orgelbaufragen

Die Sektionen können sich je nach Bedürfnis vorübergehend oder für die Dauer des ganzen Kongresses in Unterabteilungen zerlegen. Die Bildung neuer selbständiger Sektionen ist nicht zulässig. Einzelne Unterabteilungen können sich im Bedarfsfalle zusammenschließen.

§ 3. Die Wahrnehmung der Geschäfte des Kongresses liegt bis zum Tage der Eröffnung in den Händen des für die Vorbereitungen zusammengetretenen Wiener Kongreßausschusses unter Vorsitz der Herren Guido Adler, Viktor Edler von Lang, Friedrich Jodl.

§ 4. An die Stelle des Wiener Kongreßausschusses tritt mit Eröffnung des Kongresses für die Leitung der wissenschaftlichen Verhandlungen ein Zentralausschuß, zusammengesetzt aus dem Präsidium der Internationalen Musikgesellschaft, den Vorsitzenden und Schriftführern des Wiener Kongreßausschusses und dessen Vertretern für die Sektionen sowie den Sektionsleitern. Aus der Mitte dieses Zentralausschusses kann ein engeres Komitee gebildet werden.

§ 5. Der Kongreß ist für jeden Interessenten zugänglich nach Maßgabe der für die Veranstaltungen zur Verfügung stehenden Räumlichkeiten.

§ 6. Jedes Mitglied des Kongresses und jeder Teilnehmer des Kongresses hat sich bei seiner Anmeldung oder spätestens beim Beginn des Kongresses unter genauer Angabe von Stand, Titel und Wohnort in die Listen derjenigen Sektionen eintragen zu lassen, an deren Verhandlungen er teilnehmen will, und seine Wiener Wohnung für die Dauer des Kongresses anzugeben.

§ 7. Jedes Mitglied und jeder Teilnehmer unterwirft sich durch seine Anmeldung und Aufnahme den Bestimmungen der Kongreßordnung.

§ 8. Mitglieder des Kongresses entrichten einen Betrag von K 24.—. Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft entrichten den Betrag von K 18.—. Begleitungskarten für Angehörige der Kongressisten werden für K 12.— ausgestellt.

Teilnehmer entrichten den Betrag von K 5.—.

Nach Zahlung des Beitrages und Aufnahme in die Listen wird ein Schein ausgestellt, der bei Beginn des Kongresses gegen die endgültige Karte umzutauschen ist.

§ 9. Die Mitgliedskarte berechtigt zur Beteiligung an den wissenschaftlichen Vorträgen und Beratungen bei den allgemeinen und Sektionssitzungen, an allen musikalischen und sonstigen Veranstaltungen, ferner zum Besuch von Instituten, Sehenswürdigkeiten und zum Empfange der Kongreßberichte. Hiebei könnte nur die Kammermusikaufführung nach Maßgabe des beschränkten Raumes eine Ausnahme bilden. Zur Abstimmung über wissenschaftliche Resolutionen sind nur die Mitglieder des Kongresses berechtigt. Begleiterkarten berechtigen zum Besuch der wissenschaftlichen Beratungen und Vorträge, musikalischen und sonstigen Veranstaltungen, geben aber keinen Anspruch auf ein Exemplar des Kongreßberichtes. Die Teilnahme an der Hauptversammlung der Internationalen Musikgesellschaft ist nach deren Satzungen nur den Mitgliedern der Internationalen Musikgesellschaft gestattet.

§ 10. Die Teilnehmerkarte berechtigt zur passiven Beteiligung an den Sitzungen (allgemeinen und Sektions-) und zu dem Besuch der Festmesse.

§ 11. Die Verhandlungen werden in deutscher, englischer, französischer und italienischer Sprache geführt.

§ 12. In der ersten allgemeinen Kongreßversammlung, die vom Vorsitzenden der Internationalen Musikgesellschaft oder einem andern vom Zentralausschuß bestimmten Mitgliede des Präsidiums der Internationalen Musikgesellschaft geleitet wird, schreiten nach allgemeinen Begrüßungen die anwesenden Mitglieder über Vorschlag des Zentralausschusses zur Wahl des zur Leitung der wissenschaftlichen Verhandlungen zu berufenden Kongreßpräsidenten, der Vizepräsidenten und eventuell von Ehrenpräsidenten. Schriftführer für die allgemeinen Versammlungen und Sektionssitzungen bestellt der Wiener Kongreßausschuß.

§ 13. Die Verhandlungen der Sektionen werden von den früher delegierten Vorsitzenden respektive deren Stellvertretern geleitet. Es steht dem Zentralausschuß respektive dem aus ihm gebildeten engeren Komitee zu, eventuell notwendige Ergänzungen vorzunehmen.

§ 14. Die Stundeneinteilung wird vom Kongreßausschuß nach dem vorliegenden Material getroffen.

§ 15. Für Vorträge in allgemeinen Sitzungen sind als zeitliche Maximalgrenze 45 Minuten festgesetzt, für Referate oder Vorträge in Sektionen 20 Minuten, für Diskussion dem einzelnen Redner 5 Minuten. Dem Ermessen des Vorsitzenden ist es überlassen, bei Referaten mit musikalischen Illustrationen eine Verlängerung bis zu 30 Minuten und bei Diskussionen eine Verlängerung bis zu 10 Minuten zuzugestehen.

Die Tagesordnung der allgemeinen Sitzungen wird je am Anfang vom Vorsitzenden mitgeteilt. Die Tagesordnung der Sektionssitzungen wird von jeder Sektion selbständig festgestellt.

§ 16. Alle Anträge und Resolutionen der Sektionen sind in der letzten allgemeinen Sitzung mit einer kurzen Begründung vorzulegen, ebenda sind die Resumés der Sektionsberatungen von den Vorsitzenden der Sektionen zu erstatten. Über Anträge und Resolutionen wird ohne Diskussion abgestimmt.

§ 17. Anmeldungen von Vorträgen und Referaten sind an den Wiener Kongreßausschuß zu richten (Adresse: Musikhistorisches Institut der k. k. Universität, Wien, IX., Türkenstraße 3, mit der Beischrift: Kongreßkomitee Sektion . . .).

§ 18. Ein etwa zu edierendes Kongreßtageblatt ist der vom Kongreßausschuß bestellten Redaktion anvertraut.

§ 19. Über den Verlauf jeder Sitzung wird ein Protokoll geführt. Sämtliche Protokolle sollen mindestens auszugsweise im Kongreßbericht publiziert werden. In diesen werden auch die Hauptthesen der Vorträge und Referate aufgenommen, sofern

sie hier nicht wortgetreu veröffentlicht werden können. Es ist wünschenswert, daß die in den Sektionen zur Beratung gelangenden Referate wenigstens in den Hauptthesen vor dem Kongreß in Druck gelegt und den Mitgliedern vor den Beratungen eingehändigt werden. Hiezu sind die Manuskripte bis spätestens Ende Februar 1909 einzusenden; Auszüge sollen regulär nicht mehr als 1000 Worte enthalten. Es ist wünschenswert, daß auch jeder Diskutierende am Schlusse der Beratung eine Aufzeichnung seiner Bemerkungen abgebe; die Vorsitzenden respektive Schriftführer sind berechtigt, die Übereinstimmung dieser Aufzeichnung mit dem in der Diskussion Vorgebrachten zu prüfen.

Die Herausgabe und Redaktion des Kongreßberichtes obliegt dem Wiener Kongreßausschuß.

Programm

des Kongresses und der damit verbundenen Veranstaltungen.

24. Mai, Montag: Abends 9 Uhr: Zwangsloser Begrüßungsabend in der Volkshalle des Rathauses. (Deutsche Volkslieder und Jodler aus den österreichischen Alpen. — Der Deutsche Volksgesangverein unter Leitung des Herrn Karl Liebleitner, sowie die Herren Karl Kronfuß, Dr. Josef Pommer und Franz Kratzsch und Konzert der Kapelle C. W. Drescher.)

25. Mai, Dienstag: Vormittags 9 Uhr: Sitzung des Zentralausschusses des Kongresses im Senatssaale der k. k. Universität.

Vormittags 11 Uhr: Festmesse, Pontifikalamt, zelebriert von Seiner Exzellenz Herrn Bischof Dr. Laurenz Mayer in der k. k. Hofburgkapelle. (Mariazeller Messe von J. Haydn, Graduale und Offertorium von M. Haydn.) Ausgeführt von der k. u. k. Hofkapelle. Dirigent: k. u. k. Hofkapellmeister Karl Luze.

Nachmittags $^1/_2$4 Uhr: Ausflug nach Schönbrunn mit Sonderwagen der elektrischen Straßenbahn. Besichtigung des Schloßparkes und der Gloriette. (Jause im Parkhotel in Hietzing, gereicht vom Damenkomitee.)

Nachmittags 4 Uhr: Sitzung des Präsidiums und der Redaktionskommission der Internationalen Musikgesellschaft im Senatssaale der k. k. Universität.

Abends 7 Uhr: Vorstellung im k. k. Hofburgtheater: »Julius Cäsar« von Shakespeare.

26. Mai, Mittwoch: Vormittags 10 Uhr: Eröffnung des Kongresses im Großen Musikvereinssaale. Hierauf Bufett, dargereicht vom Komitee.

Mittags 12 Uhr: Festversammlung im Großen Musikvereinssaale.

Programm: 1. Joseph Haydn: Ouverture D dur.
2. Festrede, gehalten von Herrn Prof. Dr. Guido Adler.
3. Joseph Haydn: Erste Sinfonie. (D dur.)
Joseph Haydn: Letzte Sinfonie. (D dur.)
Joseph Haydn: Te Deum für Chor, Orchester und Orgel. (C dur.)

Dirigent: k. k. Hofoperndirektor Felix von Weingartner. Mitwirkende: Die Wiener Singakademie, der Schubertbund, das k. k. Hofopernorchester.

Das die künstlerischen Veranstaltungen erläuternde Programmbuch war verfaßt von den Herren: Dr. Hugo Botstiber, Dr. Erwin Luntz, Prof. Dr. Eusebius Mandyczewski.

Nachmittags $^1/_2$4 Uhr: Fahrt nach dem Zentralfriedhofe zum Besuche der Musiker-Ehrengräber. (Mit Sonderwagen der elektrischen Straßenbahn.)

Nachmittags: Allgemeine Kongreßsitzung und Konstituierung von Sektionen in den Räumen der k. k. Universität.

Abends 7 Uhr: Besichtigung des Städtischen Museums im Rathause.

Abends 8 Uhr: Empfang im Rathause durch Seine Exzellenz Bürgermeister Dr. Karl Lueger und den Gemeinderat.

27. Mai, Donnerstag: Früh 7 Uhr 35 Min.: Ausflug nach Eisenstadt (Ungarn) mit Sonderzug. 10 Uhr: Stille Messe in der Bergpfarrkirche, zelebriert von Seiner Hochw. Schloßprobst Karl Várits. (Teile der Nelson-Messe von Haydn, gesungen vom Domchor aus Preßburg, unter Leitung von Dr. Eugen Kossow.) 10 Uhr 45 Min.: Huldigung am Grabe Haydns. (Chor des Eisenstädter Gesangvereines, unter Leitung des Herrn Karl Lomoschitz.) 11—12 Uhr: Besichtigung des Ortes. 12 Uhr: Festkonzert im Schloßsaale. Sinfonie in F dur, Arie und Chor aus den »Jahreszeiten«, erster Satz des Cellokonzertes op. 101, D dur, Chor aus der »Schöpfung«, neu aufgefundener »Hungarischer Krönungsmarsch« für Blasinstrumente.) 1 Uhr 30 Min.: Büfett, gegeben von Sr. Durchlaucht dem Fürsten Nikolaus Eszterházy von Galantha. 2—3 Uhr: Besichtigung des Schlosses (Haydn-Ausstellung, Park).

Gleichzeitig in Wien: Vor- und nachmittags: Sektionssitzungen (k. k. Universität).

Abends 1/27 Uhr: Historisches Konzert im Großen Musikvereinssaale.

Programm:

1. Johann Josef Fux: Ouverture in D moll. (Denkm. d. Tk. in Öst., IX, 2.)
2. Johann Josef Fux: Zwei Motetten für vierstimmigen gemischten Chor a cappella. »Libera me Domine.« »Ad te, Domine.« (Denkm. d. Tk. in Öst., I, 2.)
3. Georg Mathias Monn: Sinfonie in D dur. (Denkm. d. Tk. in Öst., XV, 2.)
4. Georg Muffat: Toccata in C moll für Orgel. (Apparatus Musico-Organisticus.)
5. Jakob Handl (Gallus): *a)* »Venite ascendamus«, achtstimmiger Doppelchor. (Denkm. d. Tk. in Öst., VI, 1.)
   b) Der 150. Psalm »Laudate Dominum«, 16stimmiger Chor. (Denkm. d. Tk. in Öst., VI, 1.)
   c) »Musica noster amor«. (Moralia.)
6. Michael Haydn: Sinfonie in Es dur. (Denkm. d. Tk. in Öst., XIV, 2.)
7. Joseph Haydn: Konzertante in B dur.
8. Orazio Benevoli: Credo aus der 53stimmigen Festmesse. (Denkm. d. Tk. in Öst., X, 1.)

Dirigent: k. k. Hofkapellmeister Franz Schalk. Mitwirkende: Mitglieder der Hofkapelle, der Singverein der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde, der Wiener Männergesangverein, das k. k. Hofopernorchester.

Abends 1/210 Uhr: Empfang in der k. u. k. Hofburg. In Vertretung Seiner Majestät des Kaisers empfing Se. kais. u. königl. Hoheit der durchlauchtigste Herr Erzherzog Leopold Salvator.

28. Mai, Freitag: Vormittags: Sektionssitzungen (k. k. Universität).

Vormittags 10 Uhr: Besichtigung des Haydn-Denkmals und des Haydn-Museums.

Mittags 12 Uhr: Historisches Kammerkonzert im Kleinen Musikvereinssaale.

Programm:

1. Michael Haydn: Divertimento in G dur. (Denkm. d. Tk. in Öst., XIV, 2.)
2. Michael Haydn: Zwei Männerchöre a cappella. *a)* Abschied von der Harfe.
   b) Lied der Freiheit.
3. Cembalovorträge: *a)* Gottlieb Muffat: Ouvertüre und Courante in D moll. (Denkm. d. Tk. in Öst., III, 3.)
   b) Domenico Scarlatti: Sonata.
   c) Alessandro Poglietti: »Canzon über dass Henner- und Hannergeschrey.« (Denkm. d. Tk. in Öst., XIII, 2.)
4. Joseph Starzer: Divertimento in C dur. (Denkm. d. Tk. in Öst., XV, 2.)
5. Joseph Haydn: Fünf schottische Lieder. (»The moon had climb'd.« »When o'er the hill.« »Johnie.« »Sleep'st thou or wak'st thou.« »Maggie Lauder.«)
6. Joseph Haydn: Zwei vierstimmige gemischte Chöre a cappella. *a)* Abendlied zu Gott.
   b) Die Harmonie in der Ehe.
7. Joseph Haydn: Trio in A dur für Klavier, Violine und Violoncello.
8. Joseph Haydn: Divertimento mit dem Chorale St. Antoni in B dur für 2 Oboen, 2 Hörner, 3 Fagotte und Kontrafagott.

Mitwirkende: Mme. Charles Cahier, Mme. Wanda Landowska, Quartett Rosé (die Herren A. Rosé, J. Fischer, A. Ruschitzka, F. Buxbaum), der Wiener a cappella-Chor (Dirigent: Eugen Thomas) und die Herren R. Baumgärtel, A. Wunderer, E. Wipperich, F. Moissl, H. Thaten, K. Strobel, A. Billino, K. Wittmann.

Dieses Konzert wurde Samstag zur gleichen Stunde wiederholt.

Nachmittags: Sektionen und zweite Sitzung des Präsidiums (in den Räumen der k. k. Universität).

Abends 6 Uhr: Aufführung der »Jahreszeiten« im Großen Musikvereinssaale. Dirigent: Konzertdirektor Ferdinand Löwe. Mitwirkende: Frau A. Noordewier-Reddingiur, die Herren Felix Senius, Johannes Messchaert, der Singverein der k. k. Gesellschaft des Musikfreunde, der Wiener Männergesangverein, das k. k. Hofopernorchester.

Abends $^1/_2$10 Uhr: Empfang im k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht durch Se. Exzellenz Herrn Minister Karl Graf Stürgkh und Ihre Exzellenz Frau Anka Baronin Bienerth, Gemahlin des Herrn Ministerpräsidenten.

29. Mai, Samstag: Vormittags: Sektionsberatungen (k. k. Universität).

Nachmittags: Schlußsitzung des Kongresses und Generalversammlung der Internationalen Musikgesellschaft (großer Festsaal der k. k. Universität).

Abends 7 Uhr: Festvorstellung im k. k. Hofoperntheater. Unter Leitung des Herrn Direktors Felix von Weingartner neu einstudiert und inszeniert:

G. B. Pergolese: »La serva Padrona.«

Doktor Gandolfo . . . . Herr Friedr. Weidemann.
Zerbine, seine Dienerin . . . . Frau Marie Gutheil-Schoder.
Scacin, Bedienter . . . . Herr F. Frenzel.

Joseph Haydn: »L'Isola disabitata.«

Fernando . . . . Herr Artur Preuß.
Konstanze, seine Gemahlin . . . . Frl. Signe v. Rappé.
Silvia, Konstanzes jüngere Schwester . . . . Frau Berta Kiurina.
Heinrich . . . . Herr Anton Moser.

Joseph Haydn: »Lo speziale.«

Sempronio, Apotheker . . . . Herr Alexander Haydter.
Mengone . . . . „ Fritz Schrödter.
Grilletta, Sempronios Mündel . . . . Frau Rita Michalek.
Volpino . . . . „ Marie Gutheil-Schoder.

Abends 10 Uhr: Abschiedssouper im Kursalon.

Haydn-Ausstellungen

in Eisenstadt,
in Wien, Gesellschaft der Musikfreunde (unter anderem zwei Porträtmedaillen J. Haydns von Prof. Rudolf Marschall und Hans Mauer).

Verzeichnis

der an die Mitglieder des Kongresses verabfolgten Gegenstände.

Ein Festabzeichen (Steckmedaillon mit dem Kopfe J. Haydns), entworfen von Hans Mauer.
Album der Stadt Wien, gewidmet von der Gemeinde Wien.
Führer durch Wien (in deutscher, französischer und englischer Sprache), gewidmet vom »Wiener Verein für Stadtinteressen und Fremdenverkehr«.
Programmbuch.
Gedenkblatt der »Denkmäler der Tonkunst in Österreich«, gewidmet von der leitenden Denkmälerkommission.
Verzeichnis der »Denkmäler der Tonkunst«, überreicht von den Verlegern Artaria & Co., Breitkopf & Haertl.
Klavierauszug von J. Haydns »Tobias' Heimkehr«, gewidmet von der Universal-Edition.
Dom André Mocquereau: »Le chant authentique du Credo selon l'édition Vaticane« (herausgegeben vom Kongreßkomitee).
19 vom Kongreßausschusse in Druck gelegte Kongreßreferate.
Guido Adler: »Über Heterophonie« (Separatabdruck aus dem Peters-Jahrbuch 1909).

Eröffnungssitzung

am Mittwoch, den 26. Mai, 10 Uhr vormittags im Kleinen Musikvereinssaale.

Der Vorsitzende des Exekutivkomitees, Exzellenz Bischof Dr. Laurenz Mayer, begrüßt die Anwesenden mit folgender Rede: Hochgeehrte Versammlung! Beim Herannahen des Gedenktages des vor 100 Jahren erfolgten Hinscheidens des großen österreichischen Tonmeisters Josef Haydn hat sich ein Komitee gebildet, welches sich die Veranstaltung einer würdigen Feier zum Andenken an den großen Meister zur Aufgabe gestellt hat. Die Anregung fand den freudigsten Anklang und die Zustimmung in der musikalischen Welt sowie die tatkräftigste Förderung und Unterstützung sowohl in materieller, wie in moralischer Beziehung von Seite des Staates, des Landes Niederösterreich und der Haupt- und Residenzstadt Wien.

In das Programm dieser Veranstaltungen war auch die Abhaltung des III. internationalen musikalisch-wissenschaftlichen Kongresses einbezogen, und zwar in der Erwägung, daß das Erscheinen so vieler ausgezeichneter Gelehrter und Vertreter der Tonkunst geeignet sei, nicht nur den Glanz der Festfeier zu erhöhen, sondern auch das Andenken des Österreichers Josef Haydn in besonderer Weise zu ehren und seinem Genius, der nicht nur für Österreich, sondern für die ganze Welt Unsterbliches geschaffen hat, die freudigste und offenkundigste Anerkennung und Huldigung darzubringen.

Da mir die unverdiente Ehre zuteil geworden ist, dem leitenden Komitee für die Veranstaltung der Haydn-Zentenarfeier und des musikalischen Kongresses als Vorsitzender anzugehören, so erlaubt wohl die hochgeehrte Versammlung, daß ich im Namen dieses Komitees der Freude und dem innigsten Danke Ausdruck gebe für Ihr so zahlreiches Erscheinen, sowie besonders für die wohlwollende Teilnahme der hohen Regierungen, die ihre Delegierten zu dem Kongreß gesendet haben.

So erübrigt mir nur die Bitte, Sie mögen nunmehr an die Beratungen und Arbeiten, welche dem Kongresse obliegen, herantreten. Sie arbeiten und beraten unter den Auspizien Sr. k. u. k. Apostol. Majestät (die Versammlung erhebt sich) unseres Allerhöchsten Kaisers und Herrn, Höchstwelcher als hochherzigster Schützer und Förderer

von Kunst und Wissenschaft und ganz besonders in Würdigung des großen Einflusses Josef Haydns auf das patriotische Empfinden der Völker Österreichs das Protektorat über dieses Fest übernommen hat. Sie arbeiten im Dienste, zum Lobe und Preise der Tonkunst und ihrer Vertreter, unter denen Josef Haydn nicht nur in seiner engeren Heimat Österreich, sondern überall und immer mit Stolz und Begeisterung als einer der Größten genannt werden darf. (Lebhafter Beifall und Händeklatschen.)

Hierauf ergreift der Vorsitzende des Kongreßausschusses, Professor Dr. Guido Adler das Wort: In Vertretung des Wiener Kongreßausschusses und im Auftrage des Zentralausschusses beehre ich mich mitzuteilen, daß zum Präsidenten des Kongresses Sir Alexander Mackenzie aus London gewählt worden ist; zu Vizepräsidenten die Herren: Reverendissimo Abbate Ambrogio Guerrino Amelli (Monte Cassino, derzeit Florenz), Pierre Aubry (Paris), Professor Dr. Angul Hammerich (Kopenhagen), Geheimrat Professor Dr. Hermann Kretzschmar (Berlin), Charles de Malherbe (Paris), Maestro Don Lorenzo Perosi (Rom), Direktor O. G. Sonneck (Washington) und Professor Dr. Peter Wagner (Freiburg-Schweiz); als Schriftführer fungieren die Herren: Dr. Adolf Koczirz und Dr. Robert Haas.

Die Leitung der Sektionen haben übernommen:

Sektion I. Pierre Aubry (Paris), Edward I. Dent Esq. (Cambridge), Dr. I. Ecorcheville (Paris), Professor Angul Hammerich Kopenhagen), Vincent d'Indy (Paris), Geheimrat Professor Hermann Kretzschmar (Berlin), Charles de Malherbe (Paris), Professor Adolf Sandberger (München), Professor Johannes Wolf (Berlin).

Sektion II. Dr. Erich von Hornbostel (Berlin), Dr. Ilmari Krohn (Helsingfors).

Sektion III. Dr. Gaetano Cesari (Cremona), Professor G. C. Gow (Poughkeepsie, Amerika), Vincent d'Indy (Paris), Dr. Felix Krueger (Leipzig), Sir Alexander Mackenzie (London), Professor Giusto Zampieri (Mailand).

Sektion IV. Dr. Charles Maclean (London), Charles de Malherbe (Paris), Bibliothekar Dr. Hermann Springer (Berlin), Professor Adolf Thürlings (Bern), Dir. O. G. Sonneck (Washington).

Sektion V. *a*) Professor H. Bewerunge (Maynooth, Irland), Professor Hermann Müller (Paderborn), Maestro Don Lorenzo Perosi (Rom), Bibliothekar Dr. Karl Weinmann (Regensburg). *b*) Dr. Friedrich Sannemann (Hettstätt), Professor Philipp Wolfrum (Heidelberg). *c*) Dr. F. X. Mathias und Dr. Albert Schweitzer (Straßburg i. E.).

Ich ersuche nunmehr die genannten Herren, das Präsidium zu übernehmen und den Kongreß zu eröffnen.

Der Präsident Sir Alexander Mackenzie eröffnet die Sitzung: Hochansehnliche Versammlung! Ich übernehme das mir anvertraute Amt des Präsidenten des Kongresses der Internationalen Musikgesellschaft im Vereine mit den Herren, die mir zur Seite stehen, den Vertretern

von Deutschland, Frankreich, Italien, Schweiz und Amerika und verspreche, daß ich mich des mir übertragenen Amtes in jeder Beziehung würdig erweisen werde. Hiemit erkläre ich den III. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft für eröffnet. (Englisch fortfahrend): Ladies and Gentlemen! In the honourable position which has fallen upon me as president of this Congress I find it difficult to speak in any other than my native tongue to so many learned and exalted representatives of various countries here assembled together to do honour to the memory of one of the greatest musical geniuses the world has ever seen. And where do we meet? Why, in a city which has long been acknowledged the home of science and art, a city whose traditions are worthily being maintained at the present moment. Here we all feel the breath of musical genius. In imagination we can call up the figures of Beethoven, Schubert, and Brahms as they walked along the streets of the city in which they worked in the flesh. Their spirits still hover around us. Could any better territory be found for a gathering of cosmopolitan musicians? We are proud to honour the memory of the »father« of them all—Haydn. And I am glad that all the great composers had intimate relationships with England. As to Beethoven and his gratitude to my country, ask history. England received Haydn with open arms; he liked us well and gave us of his best. We are proud to think that his oftenest played orchestral works bear the name of the »London Symphonies«. Moreover, it was to England and English choral societies that the world owed the impulse which resulted in the »Creation« and the »Seasons«. Oxford gladly added his name to the roll of its doctors of music. The childlike simplicity of Haydn's music still delights us all. Dr. Adler, whom we shall have the pleasure of hearing later, has probably forgotten more than I ever knew about this subject. The happy combination of his centenary and the holding of the International Congress is a matter for hearty congratulation, and, as a natural result, I foresee a closer union and more perfect harmony between musicians of all countries.

Seine Exzellenz Minister für Kultus und Unterricht Carl Graf Stürgkh: Mesdames et Messieurs! C'est avec les sentiments d'une vive satisfaction que je m'empresse de saluer cordialement — en nom du Ministère de l'Instruction publique — les membres du Congrès de la Société Internationale de Musique actuellement réunis à Vienne.

Meine verehrten Damen und Herren! Die Musik, die seit dem Tode Haydns aus ihrer früheren, mehr vereinsamten Stellung, in der sie nur für einen engeren Kreis von Kennern und Liebhabern hohe künstlerische Geltung hatte, immer siegreicher hervorgetreten und zu einer kulturellen Macht emporgewachsen ist, der sich in jüngster Zeit die empfängliche Teilnahme der breitesten Volksschichten begeisterungsfroh zugewendet hat, die Musik ist in diesem Zeitraume auch zu einem bedeutsamen Gegenstande mannigfacher wissenschaftlicher Betrachtung geworden.

Ein Bild von dieser Vielseitigkeit, dieser Lebensfülle der heutigen Musikwissenschaft gewinnen wir bei einem flüchtigen Überblicke über die für den gegenwärtigen Kongreß angemeldeten Vorträge und Referate. Musiktheorie, Musikästhetik, Musikgeschichte wechseln mit den interessantesten akustischen, physiologischen, psychologischen, ethnographischen und folkloristischen Untersuchungen und geben auch der Erörterung organisatorischer, pädagogischer und sonstiger praktischer Fragen Raum. Eine stattliche Reihe philosophischer, historischer, naturwissenschaftlicher und technischer Disziplinen hat sich vereinigen müssen, um erst vereint das vorzustellen, was wir heute Musikwissenschaft nennen. Ich möchte sagen: Die Musikwissenschaft ist heute kein einzelnes Fach mehr, sondern sie begreift eine ganze Fakultät in sich.

Die Internationale Musikgesellschaft, die Veranstalterin des Kongresses, hat ihn diesmal in Wien, in Österreich tagen lassen, in dem gelobten Lande musikalischer Begabung und musikalischen Sinnes, und hat ihn verknüpft mit der festlichen Erinnerung an Josef Haydn, den großen Österreicher und unsterblichen Künstler, den Vater der modernen Musik. (Beifall.) Sie hat dadurch deutlich und sinnfällig bewiesen, daß die legitimen Vertreter der modernen Musikwissenschaft nie den fruchtbaren Zusammenhang mit dem blühenden Leben der Tonkunst verlieren wollen, daß sie immer nur — in ihrer Weise — der Kunst selber zu dienen bestrebt sind. (Beifall.) Aber es liegt anderseits auch eine ehrende Anerkennung für uns Österreicher in dieser Wahl der Zeit und des Ortes. Es liegt darin ein Zeichen des Vertrauens, daß wir nicht nur musikalisch begabt sind und uns musikalischer Gaben freuen, sondern daß wir auch das rechte Verständnis mitbringen für ernste musikwissenschaftliche Arbeit. (Beifall.)

Die mir anvertraute staatliche Unterrichtsverwaltung war und ist jedenfalls redlich bemüht, solche Arbeit zu fördern. In der amtlichen Unterstützung der Herausgabe der »Denkmäler der Tonkunst in Österreich«, die nach denselben Grundsätzen bearbeitet werden wie die deutschen »Denkmäler der Tonkunst«, in der Schaffung eines in moderner Weise eingerichteten musikhistorischen Institutes an der Wiener Universität, in der vom Ministerium für Kultus und Unterricht geleiteten Sammlung und Herausgabe der echten Volkslieder aller im österreichischen Staate vereinigten Nationalitäten mögen Sie einige Beispiele dafür erblicken, daß dieser Staat hinter den Erwartungen, die die moderne Musikwissenschaft in ihn setzen darf, nicht zurückbleiben will.

Um den Zielen, die der Unterrichtsverwaltung vorschweben, immer rascher und sicherer nahe zu kommen, dazu bedarf dieselbe der fortwährenden tatkräftigen Mitwirkung, der intellektuellen Anregung und moralischen Unterstützung der interessierten Kreise. Aus diesem Grunde ist es für sie von größter Wichtigkeit, an einem solchen Kongresse durch ihre Vertreter teilnehmen zu können und aus diesem Grunde muß sie Ihnen auch wärmstens dafür danken,

daß Sie sich gerade hier zur Erfüllung Ihrer schönen Aufgaben zusammengefunden haben.

So wünsche ich denn den Beratungen und Unternehmungen des Kongresses, dem soeben die Konferenzen über das »Corpus scriptorum de musica« vorausgegangen sind, von ganzem Herzen den allerbesten Erfolg. Mögen Sie von dieser heiteren Stadt nur die angenehmsten künstlerischen und geselligen Eindrücke empfangen und daraus vermehrte Lust und Liebe für Ihre ernste Arbeit schöpfen; mögen Sie aber auch eine Saat fruchtbringender Gedanken ausstreuen und uns so Gelegenheit geben, in Ihrem Sinne weiterzuarbeiten an dem Ausbau der musikalischen Kultur. (Lebhafter Beifall.)

Mesdames et Messieurs! Veuillez en vous laissant inspirer des sentiments de vive sympathie avec lesquelles vous êtes accueillies dans notre Capitale y puiser de nouveaux efforts vers le noble but scientifique et artistique, que vous vous êtes proposé. C'est avec ces mêmes sentiments que j'ai l'honneur à l'ouverture du Congrès de vous présenter tous mes voeux, afin que vos séances et déliberations soient couronnées du meilleur succès.

Soyez les bienvenus! (Lebhafter Beifall und Händeklatschen.)

Se. Exzellenz Bürgermeister Dr. Karl Lueger: Meine sehr geehrten Damen und Herren! Vor allem muß ich mich entschuldigen, daß ich nicht, wie es meine Pflicht gewesen wäre, um den Tisch herumgegangen bin und mich an die Seite des Herrn Präsidenten gestellt habe. Es ist mir dies wegen meines Augenleidens sehr schwer möglich, und da ich kaum Gelegenheit haben werde, von dem Herrn Präsidenten zensuriert zu werden, so habe ich es vorgezogen, von hier aus einige Worte an Sie zu richten.

Es hat der Herr Präsident bereits hervorgehoben, daß die Stadt Wien als eine Musikstadt bekannt ist. Der Bürgermeister einer Musikstadt muß doch naturgemäß eine Versammlung, wie es die gegenwärtige ist, auf das herzlichste begrüßen und er muß der Freude der gesamten Bevölkerung Ausdruck geben, daß Sie nach Wien gekommen sind, um uns Musik zu lehren und von uns Musik zu lernen.

Meine sehr geehrten Damen und Herren! Es hat Se. Exzellenz der Herr Unterrichtsminister die Musik in ganz ausgezeichneter Weise charakterisiert, sowohl was die Kunst als auch was die Wissenschaft betrifft, und ich habe dem gar nichts beizufügen. Ich wüßte nicht einen griechischen Namen mehr, den ich hinzufügen könnte.

Aber für mich als Österreicher und Wiener hat die Musik eine außerordentliche Bedeutung. In meinem lieben Vaterlande Österreich gibt es weiß Gott wie viele Sprachen, und wenn der eine in seiner Muttersprache spricht, versteht ihn der andere nicht. Wenn wir aber musizieren, verstehen wir uns alle. (Lebhafter Beifall und Händeklatschen.)

Ob wir von Ost kommen oder von West, von Nord oder Süd, von unserem Erdteil oder von einem anderen, wenn die Musik ertönt, wenn ein fescher Walzer gespielt wird, dann walzen alle, wenn eine Polka gespielt wird, hupfen alle: mit einem Wort alle sind froh und begrüßen sich als Brüder und Schwestern, wie es in der menschlichen Gesellschaft eigentlich sein sollte.

So begrüße ich auch Sie, woher Sie auch immer gekommen sein mögen, und ich kann nur sagen, es freut mich, daß Vertreter aller Staaten in meiner Vaterstadt erschienen sind, um diesen Kongreß abzuhalten. Ich wiederhole mündlich meine Einladung für heute abend ins Rathaus. Ich will nicht sagen, was Sie dort erwartet (Heiterkeit), gewiß wird Ihnen nichts Schlimmes zugefügt werden. (Heiterkeit.) Ich hoffe, Sie dort alle wiederzusehen, und wenn wir uns auch durch Worte nicht verstehen, so wollen wir unserer Begeisterung für alles Schöne Ausdruck verleihen. Durch unsere Stadt fließt ein Strom unendlicher Schönheit, sowohl in klassischer wie auch in fideler Musik. (Lebhafter Beifall.) Sie verzeihen, daß ich ein so profaner Mensch bin und sage: Ein schöner Walzer ist mir geradeso angenehm und lieb wie eine schöne Ouverture. Ich setze jenen nicht über diese, mir ist alles gleich, was der Menschen Herz erfreut. Und so begrüße ich Sie nochmals, wünsche dem Kongresse Blühen und Gedeihen und Ihnen allen fröhliche Heiterkeit bis an das Ende Ihres Lebens. (Anhaltender Beifall und Händeklatschen.)

Se. Durchlaucht der Herr Landmarschall von Niederösterreich ist verhindert, heute hier zu erscheinen, weil er eine wichtige politische Besprechung hat. Ich bedaure ihn unendlich, denn wenn ich von Politik höre, wird mir hie und da etwas übel. Er aber muß das aushalten und hat mich als Landmarschallstellvertreter beauftragt, ihn zu vertreten. Ich begrüße Sie daher in dieser meiner Eigenschaft auf das herzlichste. (Lebhafter Beifall.)

Präsident Sir Mackenzie: Now ladies and gentlemen it is my most pleasant duty to offer on behalf of myself and my colleagues of this Convention, our most sincere thanks for the noble and generous words of welcome, for the kindness, which we have received and the facility we enjoy of being able to gather together here for the purpose of celebrating the memory of Joseph Haydn. I, and I am sure all of us, look forward with pleasant anticipation to the loving work which during the next few days lies before us.

(Schluß der Sitzung: 11 Uhr 5 Minuten.)

Hierauf trat eine Pause bis 12 Uhr ein, während welcher ein Buffet zur Verfügung stand.

Um 12 Uhr Festversammlung im Großen Musikvereinssaale (siehe Programm Seite 36) mit folgender Festrede, gehalten vom o. ö. Professor an der k. k. Universität Wien, Dr. Guido Adler, dem Vorsitzenden des Wiener Kongreßausschusses. Die Festrede erscheint hier ohne die Kürzungen, die mit Rücksicht auf die knappe Zeit in der Festversammlung geboten waren:

Ein Jahrhundert zog ins Land, seit Franz Josef Haydn in seinem 78. Jahre aus dem Leben geschieden ist. Noch ist seine Kunst lebendig und findet Liebe und Pflege an allen Orten, in allen Kulturstaaten, deren Vertreter erschienen sind, um mit uns sein Andenken zu ehren, den Manen der klassischen Wiener Trias zu huldigen. Haydn, Mozart, Beethoven, so verschieden ihr Schaffen, ihre geistige Physiognomie, ihre seelische Geartung sein möge, sie gehören eng zusammen, sie erfüllten treulich ihre Mission, in unablässiger Vor-, Mit- und Nacharbeit einander ergänzend. Die Wurzeln der Wiener klassischen Musik reichen in die Gebiete aller europäischen Nationen, die Musik als Kunst betreiben. Ihre Quelladern entfließen dem Boden der Volksmusik. In das Gewirr und den Konflikt der Stile brachten diese Meister Klärung und vermochten auf Grund der überkommenen Kunsterzeugnisse von Deutschen, Engländern, Franzosen, Italienern, wie Spaniern, kraft ihres Genies, in Mitteilung ihrer ureigenen Persönlichkeit, vermöge Einordnung in die Forderungen ihrer Zeit, zugleich als deren Führer, Werke zu schaffen, denen wir dauernde Geltung und Wirkung zuerkennen dürfen.

Haydn tritt als erster von ihnen auf den Plan. Da dürfen wir gerade am heutigen Tage nicht der Meister vergessen, die wohl nicht als Heroen, aber nicht immer nur als Kleinkünstler neben ihm an dem Gewerke mitschufen, das die Vollendung des Baues ermöglichte. Der »kleine Sepperl« war von so manchem geleitet, dem das gleiche Ziel vorschwebte, das zu erreichen nur dem Einen vergönnt war. In Wien konnte er als Knabe und Jüngling, wie er uns erzählt, viel »des Schönsten und Besten in allen Gattungen hören«. Unablässig war das Ringen, hart das Darben, mühevoll das Suchen. Denn ein Suchender war er, wie es alle, auch die kräftigsten Talente sind, die etwas zu sagen haben, das die Welt noch nicht gehört, noch nicht erlebt hat. Und er suchte fünfzig Jahre, bis er dort war, wo er das zu erreichen glaubte, was ihm vorschwebte, was er in der Jugend dunkel ahnte, bis helles Licht in alle Fugen seiner Kunstbauten einströmte, alle Glieder des vielgestaltigen zyklischen Baues organisch in einheitlicher Weise vereinigt wurden und er jene — wie er selbst sagt — »ganz neue, besondere Art« fand, die sich in den Quartetten vom Jahre 1781 der staunenden Welt offenbarte. Da vermochte er in Durcharbeitung eines Themas, kraft mannigfaltigster Verwandlungsfähigkeit, durch motivische Zerlegung, Auflösung und Neuverschlingung, Verflechtung und Reihung der kleinsten Teile eines Grundgedankens, durch systematische Verteilung rhythmischer Glieder Satzgebilde zu schaffen, die in sich abgeschlossen, abgerundet, klar und reich gestaltet sind. Darin bestand die Großtat dieses Meisters, die er in erster Linie im Streichquartett und der Sinfonie vollzog. Wie oft setzte er an, in vielen hunderten Werken aller Art, die ihrem Ausgangspunkte nach der Gattung des »*Divertimento*« angehören oder ihr nahestehen, von knappen Formen allmählich zu reicheren Gestaltungen fortschreitend, vielfach verzweigt, in Familien vereint oder getrennt.

Bei Haydn gedieh der Instrumentalzyklus durch stetig sich vervollkommnende Gleichstellung der vier Instrumente, durch Fortschreiten von knappen Formen zu reicheren Gestaltungen, durch klares Scheiden der Arten, durch Verbindung des Zusammengehörigen zum vornehmsten Werk der Hausmusik, erfüllt von edlen Geistern, getragen vom Familiensinn, den geselligen Verkehr läuternd und erhebend. Es blieb, wie sein italienischer Ursprungsname das »*Divertimento*« besagt, wahres Ergötzen für Spieler und Hörer, wie Goethe sagt, »eine ideale Sprache der Wahrheit, in ihren Teilen notwendig zusammenhängend und lebendig«. Seine Meinung, daß diese Quartette »vielleicht zu überbieten, aber nicht zu übertreffen sind«, wurde vom Verlauf der Geschichte bestätigt. Wohl fanden sie eine Ergänzung bei Mozart, eine Weiterführung bei Beethoven, eine vollere Ausstattung bei den Romantikern. Welt und Kunst steht nicht stille und daß es so sei, dafür sorgte auch Haydn. Wir lernen erst jetzt den ringenden Haydn kennen und verstehen erst jetzt seinen Ausspruch: »Was ich bin, ist alles ein Werk der dringendsten Not«. Die Not im Leben, die Not in der Kunst! Wohl erhielt er von seinem achtundzwanzigsten Lebensjahre feste Stellungen und im Sinne des *ancien régime* auch freundliche, wohlwollend fördernde Brotherren. Er hatte im Dienste aufzuwarten mit Tagesarbeit in Komposition und Vortrag. Er trug die Livrée und aß an der Offiziantentafel. Auch in London, da er dem Greisenalter nahe, als freier Künstler sich aufhielt, mußte er im Dienste des Tages rasch schaffen, im Wettbewerb mit einem Konkurrenzunternehmen, für das einer seiner Schüler, ein Vielschreiber, gewonnen war. Obgleich ihm — wie er sagt — die Londoner »Freiheit schmeckt«, das Bewußtsein, kein »gebundener Diener zu sein«, alle Mühe vergütet, wie er schon vorher »oft um Erlösung seufzte«, so zieht es ihn dennoch, wie einen, der der freien Luft entwöhnt ist, in treuer Erfüllung seiner Pflichten wieder zurück in die fürstlich Esterhazyschen Dienste »seiner armen Familie halber«.

Seine Familie war sein Orchester und sein Sängerpersonal. Für sie ist er der »Papa Haydn«, wie wir ihn noch heute nennen, der für Gegenwart und Zukunft durch ungezählte Aufführungen seiner Werke, vorzüglich seiner beiden Hauptoratorien für die Armen, besonders für Musiker, ihre Witwen und Waisen sorgte. Mit dieser seiner Künstlerfamilie führte er über drei Dezennien alle seine Werke auf, bei deren Einstudieren er, wie er sagt, »beobachten konnte, was den Eindruck hervorbringt und was ihn schwächt, verbessern, zusetzen, wegschneiden, wagen konnte . . . . Ich war von der Welt abgesondert, mein Fürst war mit allen meinen Arbeiten zufrieden, niemand in meiner Nähe konnte mich an mir selbst irre machen und quälen und so mußte ich original werden«. Wohl ihm, daß auch die kritisch nörgelnden Stimmen ihn nicht an sich irre machen konnten! So bescheiden auch sein Wesen war, wie er oft daran zweifelte, daß »ihn sein Name überleben werde«, der Neider und Besserwisser gab es eine große Zahl. »Ich war von Jugend auf

dem Neide ausgesetzt.« Doch ruhig, stetig ging er seinen Weg, auf dem ihm Irrungen und Wirrungen nicht erspart blieben. Gar manches seiner Werke blieb am Wege liegen, nur als Versuch, um vorzudringen, als Übergang zu anderen, bis zum vollen Gelingen. Dann geben sich diese vollendeten Werke nicht als Erzeugnis mühevollen Ringens. Leichtbeschwingt erscheinen sie, als liebliches Spiel, hinter dem sich tiefer Ernst birgt. Mit dem galanten Stil fing er an und setzte an Stelle des äußerlich Galanten innere Grazie, weiche Anmut, zarte — wie er sagt — »delikate Empfindung«, ohne in Weichlichkeit oder Tändelei auszuarten. Die Gegner, die Verfechter der äußerlich strengen Satzfügung, verwarfen dann solche Kompositionen als Herabwürdigung der Kunst und Haydn erhielt die Ehrentitel eines »Possenmachers und Modehansl«. Wohl kommt in seinen Werken die sonnige Heiterkeit seines Wesens, die Beweglichkeit und Geschmeidigkeit seines Geistes, seine Schlagfertigkeit, kritischer Scharfsinn zum beglückenden Ausdruck. Seine Frohnatur erhebt sich auf Grund ernster Lebenserfassung zum befreienden Humor, der sich besonders dann zeigt, wenn auf Anmutiges, Liebliches, Idyllisches, auf Schalkheit und Neckerei in raschem Wechsel Mahnung, Drohung, Erhebung bis zum wirklich Erhabenen folgt. Wie Mozart über seinen Herzensfreund Haydn sagt: »Keiner kann alles, schäkern und erschüttern, Lachen erregen und tiefe Rührung und alles gleich gut«, wobei wir nur gerade mit Rücksicht auf Mozart ein Fragezeichen setzen müssen zum Worte »Keiner«.

Frohsinn und Tiefsinn erschließen sich abwechselnd oder vereint in Haydns zyklischen Instrumentalwerken. Scherz und Lustigkeit in Veredlung, Trauer und Schmerz in Verklärung. Seine lustigsten Weisen vermögen immer auch vornehme Geister zu erfreuen. Seine traurigen Weisen vermögen auch zu trösten. Die Skala der Empfindungen erstreckt sich in unübersehbaren Schattierungen von Jauchzen bis zu tiefer Betrübnis, wobei die Worte »himmelhoch« vor »jauchzend« und »zum Tode« vor »betrübt« fortbleiben können, ohne an Haydn gegenüber seinen Mitstreitern im Dienste der Kunst, gegenüber Mozart und Beethoven eine Schmälerung zu begehen. Auch in Haydns Werken dringen stellenweise Schmerz, Trübsinn und Unwillen, Sorge, Furcht, Grübelei, sogar Dämonisches hervor — Äußerungen seines momentan aufwallenden Geblütes, von dem er in einem Briefe Geständnis ablegt. Auf die sonnige Landschaft fallen, dort und da, gelegentlich Schatten; die Glücksempfindung muß zeitweise erst errungen werden und manches Thema erscheint als Retter aus Not und Irrung. Dort untermischt sich Pathos dem Heroischen, da stellen sich im Verlaufe eines Satzes Stockungen ein, aber immer werden wir im Gefühle der Behaglichkeit und Zufriedenheit entlassen, wir finden Rosen auf dem Wege, seine Muse will uns erheitern, ermuntern, unsere Lebensfreude heben, unsere Lebenskraft stählen, ohne uns zu überanstrengen. Er will, wie er sagt, mit seiner Kunst »die Mühseligen und Beladenen aufrichten«. Alles ist auf einen Grundton gestellt, der leidenschaftliche Erregungen als Zwischenteil,

als Zwischensatz empfinden und erkennen läßt, wodurch das Grundwesen vermöge der ästhetischen Antithese nur deutlicher und klarer erfühlt wird. Werden tiefere seelische Probleme erörtert, so erfaßt sie der Künstler mit voller Erkenntnis, vermag ihrer Behandlung bei vollendetster kunsttechnischer Ausführung den Schein der Leichtigkeit zu wahren, um den Hörer nicht zu ermüden. Während sich in den ersten Sätzen der Instrumentalzyklen mehr die intellektuelle Kraft im geistreichen Gedankenaustausch der Stimmen äußert und in den letzten Sätzen die Konversation in heiter graziöser, frisch lustiger, neckischer Weise geführt wird, dringen aus den Adagios tiefere Herzenstöne hervor, in zarter Weise irdische und himmlische Liebe kündend. Der Künstler vermag die Erregung in Maß zu halten, die Leidenschaft zu zügeln, die Mitteilung innerster Lebensereignisse, tiefster Seelengeheimnisse zu verklären. Er läßt die Sehnsucht nicht unbefriedigt, die jedes echte Kunstwerk als Widerhall unserer Seelenregungen erweckt. Nicht Furcht, nicht Schauern, nicht Entsetzen werden ausgelöst, sondern Glaube, Hoffnung, Liebe bestärkt. Manche dieser Weisen, die zu Gebilden geformt werden, aus denen sich Tiefsinn und Welterfassung mitteilt, gehen vom einfachen Kinderliede aus. Der Welterfahrene bewahrt sich Kindlichkeit des Gemütes und Naivität des Sinnes. Das Weltkind, das in den Menuetten und Scherzi holde Reihen aufführt, mit Groß und Klein, mit Hoch und Nieder, in Anmut und Grazie, in verfeinerter Sitte und dann wieder ausnahmsweise in grotesker Art mit weiten Sprüngen und toller Laune, dieses Weltkind teilt uns in den Adagios seine zartesten und hehrsten Gefühle mit. Wir hören Gesänge der in Liebe verschlungenen Menschenkinder und vernehmen Klänge aus den Gefilden der Seligen. Wie auch in anderen Sätzen gelegentlich mitten in rauschender Freude der Blick sich zum Himmel wendet, dankerfüllt ob der Schönheit der Welt, die uns diese Kunst kündet, so weht bald durch einzelne Teile, bald durch den ganzen Satz ein hymnischer Zug. Es ist daher nicht zu verwundern, wenn das Thema solch eines Satzes in England als Kirchenlied benützt wird, oder wenn in einem anderen Satze das Thema übereinstimmt mit Haendels »Durch seine Wunden sind wir geheilt«, oder wenn gar eine ganze Reihe solcher Sätze mit Einlage von Chorälen in Deutschland zu einem Passionsoratorium zusammengestellt wurde. Der Text des ganzen sogenannten Oratoriums »Die sieben Worte Christi« ist ja solchen Instrumentalsätzen unterlegt, die ursprünglich für Andachtsübung bestimmt, in der Folge ohneweiters in die Reihe der Streichquartette eingereiht worden sind.

Da trifft man gelegentlich ernsteren Stimmungsausdruck, als in manchen Teilen seiner Kirchenwerke, die in Sinnfälligkeit und äußerem Glanz dem Einfluß und Kirchenmusikstil seiner Zeit zu folgen hatten. Aus ihnen haben, wie letzthin ein Kirchenfürst sagte, sicherlich ungezählte Menschen »religiöse Begeisterung, geistige Erhebung und Erbauung geschöpft«. Die Gottesfurcht, ein Urgrund der Religion, ist bei Haydn zur Gottesfreude, zur Freude

an Gott, als dem Grundmotiv seiner Kirchenmusik umgewandelt, entsprechend dem Grundzuge seines Wesens und dem Grundcharakter seiner Heimatsgenossen. »Ich suche die Gottheit immer durch Liebe und Güte auszudrücken«, sagte er. »Mir hüpft das Herz im Leibe, wenn ich an Gott denke.« Auch ein fröhlicher Gottesdienst kann von wahrer Gläubigkeit und ernster Erfassung erfüllt sein, heitere Seelen ergehen sich da in froher Unschuld und naiver Dankbarkeit, im beglückenden Sichbewußtwerden der himmlischen Güter. Wer solch hymnische Weisen anstimmte, solch kunstvollendete Kirchenmusiksätze schrieb, selbst in einem »Agnus Dei«, von Kriegesschrecken ergriffen, sich demütig an die Gottheit um Hilfe wendet, wer wie er singen konnte: »Die Himmel erzählen die Ehre Gottes«, »Und eine neue Welt entspringt auf Gottes Wort«, »Des Herren Ruhm, er bleibt in Ewigkeit«, wer des Schöpfers Lob in Chören pries, die über den ganzen Erdball verbreitet sind — der hat wahrlich im Sinne echter Religiösität Großes und Unvergängliches gewirkt und geschaffen. Nicht finster und düster, sondern freundlich und hell erschien ihm die Gottheit. Licht und Sonne, Helligkeit und Freude waren ihm Lebensbedürfnis. Das Ideal der freien Humanität schwebte ihm, dem Bruder der Loge »zur Eintracht« vor, der er mit staatlichen und geistlichen Würdenträgern, mit Gelehrten und Künstlern angehörte.

Im übrigen war er abgesondert von den großen Strömungen der Zeit und doch drang ihr Zug zu ihm, seelische Schwingungen der großen Epoche der Aufklärung teilten sich auch ihm mit. Seine Instrumentalmusik ist ein Seitenstück zur neuentstehenden deutschen Lyrik, beide sind von der gleichen Frühlingsluft angeweht und ihre Blüten haben Wahlverwandtschaft. Seine Lieder stehen fernab davon, sie sind kaum berührt von dem Hauche dieser Dichtung. Er befliß sich da eines, wie er sagt, »natürlich schönen und leichten Gesanges« und ergreift bald die deutsche Volksweise, bald italienische Kantilene, bald französischen Romanzenton, wie sich dies alles stilisiert in seinen Instrumentalwerken, besonders in den langsamen Sätzen findet. Dort in der Vokalmusik herrscht eine Kantabilität, die sich ganz und gar der menschlichen Stimme einordnet, wie er es bei anderen anerkennt, wenn sie die »halbverlorene Singkunst zu heben bestrebt sind«. Hier in der Instrumentalmusik steht auch die Melodie im Vordergrund, die ihre Richtschnur nach der Singbarkeit erhält. »Es ist die Melodie«, sagt er, »welche der Musik ihren Reiz gibt und sie zu erzeugen ist höchst schwierig: das Mechanische in der Musik läßt sich durch Ausdauer und Studium erlernen, doch die Erfindung einer hübschen Melodie ist das Werk des Genius und solche bedarf keiner weiteren Ausschmückung, um zu gefallen. Willst du wissen, ob sie wirklich schön ist, singe sie ohne Begleitung.« Auch in der Oper bevorzugte er das Sangbare. Dem Gebrauch der Zeit gemäß hielt er sich bei der Auswahl und der Ausarbeitung der Libretti an die Eignung und das Geschick des ihm zur Verfügung stehenden Sängerpersonales. »Meine Opern sind

nur für unsere Gesellschaft berechnet und würden anderweitig keinen Effekt machen«, sagt er 1783. Doch müssen die Aufführungen respektabel gewesen sein, denn Maria Theresia, die Kennerin und geübte Sängerin, ist voll der Anerkennung. »Wenn ich eine gute Opera hören will, gehe ich nach Esterhaz.« Haydn selbst fand sich gerade da beengt und meint im Hinblick auf die Oper: »Mein Unglück ist nur der Aufenthalt auf dem Lande«.

Man kann heute keinen aufsteigenden Entwicklungsgang in Haydns Opernwerken beobachten. Wohl machte er auch da merkwürdige Versuche, so wenn er im Alter von 47 Jahren eine Oper mehr rezitativisch durchkomponiert oder in einer anderen einen großen Ensemblesatz freiarios behandelt. Nach Italien, dem Mutterlande und dem damaligen Hauptstapelplatz der Oper, war er trotz Anraten Glucks nicht gekommen; gegenüber dem reformatorischen Wirken dieses Meisters hielt er sich, wenn nicht ablehnend, doch zurückhaltend und zog daraus keinen Vorteil. Gerade mit Hinweis auf Mozart erkennt Haydn in der Opernkomposition seine Inferiorität und gibt sich der, in solchen Fällen nur allzu häufigen, süßen Täuschung hin, daß er der erste Opernschreiber hätte werden können, wenn er nur die richtigen Texte gefunden hätte. Er behauptet sogar, daß es leichter sei, nach einem Text zu komponieren, als ohne einen solchen. Und doch liegt in der reinen Instrumentalmusik seine entwicklungsgeschichtlich bedeutendste Leistung und dies selbst mit Rücksicht auf seine Oratorien, deren künstlerische Vollendung in Verwendung vokaler und orchestraler Mittel, in Vereinigung mit Solo und Chor, deren klare und reiche Gedankenfülle nicht hoch genug geschätzt werden können als Werke eines Weisen in der Kunst, der damit auf ganze Generationen kunstpädagogisch tief und nachhaltend wirkte. Im großen Zuge der Geschichte sind sie Folge- und Begleiterscheinungen des Haendelschen Oratoriums, ein österreichischer Gruß an das Inselland, dessen kulturelle und politische Erziehung führend wirkt auf den ganzen Kontinent. Von dort holte sich Haydn die Anregung zur Komposition von »Schöpfung« und »Jahreszeiten«, dort empfing er vom Gesang der wohldisziplinierten Kinder eines Waisenhauses einen Eindruck, den er mit den Worten schildert: »Ich war mehr gerührt durch diese unschuldige und heilige Musik als von irgend einer, die ich je gehört habe«. Dorthin brachte, dort schrieb er jene instrumentalen Werke, die bis auf den heutigen Tag die unentbehrliche Stütze aller Konzertprogramme sind: die sogenannten englischen Sinfonien. Sie gehören zu den Werken der dritten Periode seines Schaffens, die etwa mit 1781 beginnt, da er die volle Meisterschaft im Quartettsatz erreicht hatte, der Mozart zum Vorbild diente, während Haydn im weiteren Verlaufe von zehn Jahren unter Einfluß der Mozartschen Sinfonien, besonders in den in Paris erschienenen sogenannten Pariser Sinfonien allmählich zur Vollendung im Sinfoniesatz vordrang, die er endlich als Mann mit sechzig Jahren erreichte. In den ersten fünfundzwanzig Jahren seines Lebens hatte Haydn, nachdem er einsah, daß er bei allem Fleiß

»noch nicht gegründet schreibe«, sich die »echtesten Fundamente« anzueignen versucht und fiel wie jeder Tastende zeitweise in das Problematische, Phantastische.

Das Schwergewicht seiner Aufgabe lag in dem Ausgleich der Kontraste der zwei Stile, in deren einen, dem galanten Stile, eine Hauptstimme herrschte, während die anderen Stimmen nur die Harmonie füllten. Im anderen Stile galt volle Gleichberechtigung der Stimmen, Polyphonie mit ihren starken Formen von Fuge und Kanon. Der neue Stil suchte eine Ausgleichung und Haydn ist der erste, der sie in Anlehnung an einzelne Vorbilder, wie besonders an Carl Ph. Em. Bach in glücklicher Weise vollzog: die Freiheit in der Gebundenheit, die Gebundenheit in der Freiheit. Wohl tritt auch hier eine Stimme in den Vordergrund des Stimmgewebes, aber so wie die Hauptmelodie sich über alle Stimmen erstreckt, bald da, bald dort, bald oben, bald in der Mitte, bald unten durchziehend, immer erkennbar und zum Mitsingen einladend, so schlingen sich die Geleitstimmen um diese Hauptstimme mit innerem Leben, eine jede von ihnen am vielverschlungenen Bau teilnehmend, bald als Stütze, bald als Ornament, bald mit der Hauptstimme im Wetteifer das melodisch Bedeutsame kündend, bald alle im Verein unison die Hauptweise vortragend oder ein Geheimnis in einer Generalpause verschweigend, den Hörer zur Lösung des Rätsels ermunternd, neckisch, schalkhaft oder ernst mahnend. Es herrscht Zwanglosigkeit in der Gesetzmäßigkeit. Wenn dabei altpolyphone Formen in den Gesamtbau der Sonate verarbeitet werden, wenn selbst die schwierigsten Künste des Kontrapunktes verwendet werden, Leistungen, die zum Vollendetsten ihrer Art gehören, auch dann vollzieht sich die Ein- oder Unterordnung mit einer Leichtigkeit, Grazie, daß auch diese Stellen oder Teile mit ihren gefälligen, geradezu anmutigen Kontrapunkten in ihrer freien Verwendung der Satzkünste als zum Ganzen gehörig empfunden und gedacht werden. Überall Beweglichkeit, Geschmeidigkeit, Biegsamkeit auf harmonischer Basis in des Wortes Doppelbedeutung. Nach Zerlegung der Themen, ihrer Umkleidung, nach Variationen aller Art, nach mannigfachem Wechsel der konstruktiven Mittel wirkt dann das Eintreten des einfachen Originalthemas wie bei der ersten Begegnung, manchmal geradezu wie eine Überraschung — eine Folge der weisen Ökonomie, die gegenüber bedeutenden Leistungen anderer im neuen Stile besonders auffällt. Wenn Beethoven sich rühmt, daß er mit einem »obligaten Accompagnement« auf die Welt gekommen sei, so kann man hinzufügen: Haydn und neben und nach ihm Mozart haben ihm dieses Geschenk in die Wiege gelegt, mit dem dann Beethovens Genie frei waltete und schaltete. In der zweiten Periode seiner Schaffenstätigkeit erreichte Haydn allmählich diese Vollendung in der Kunst, den Inhalt eines Themas mittels motivische Zerlegung und Verwendung aller kontrapunktischen Feinheiten auszuschöpfen, mit Zuhilfenahme von Nebenmotiven, unter liebevoller Beteiligung aller Stimmen. Dabei vermag er den Hörer zu spannen, hier mit Andeutungen zu locken, dort mit voller Aus-

sprache zu fesseln. Seine Kunst verlangt rasches Erfassen, Eingehen in die feinsten Wendungen und wohl kein Werk der Nachfolge stellt in dieser Beziehung größere Anforderungen an den Geist, wohl aber an die Nerven und die Sinne.

Haydn hält sich an die Fundamente der Satzkunst, wie er sie von der Wiener Lehrtradition übernommen hat, geht nach Bedarf von der Regel ab in berechtigtem und ausgesprochenem Bewußtsein, daß er sich wie irgend ein anderer »befugt halten kann, hierin Gesetze zu geben« und »überläßt dem gebildeten Ohr die Entscheidung über diese Berechtigung«. Als Denker und Dichter in der Tonkunst hält er es sich stets vor, daß jedes Instrumentalwerk durch sich selbst verständlich sein soll, nicht abhängig vom erklärenden Wort. Mit seinen Tönen will er nicht nur schöne Formen schaffen, sondern — wie er sagt — »moralische Charaktere schildern«. Sie sollen nach seiner Absicht auch etwas bedeuten und »Eines kann dann Vielerlei (Vieles) bedeuten« — dies ist absolut nicht identisch mit den Absichten der Programmusik. Haydns Instrumentalwerke sind mit Vorliebe auf einen ethischen Grundton gestimmt, der sich dem Hörer als Sublimat des Gehörten erschließt. So erhebt er die Sinfonie und das Quartett zur Tondichtung, die nicht nach einem äußeren Vorgang zu erklären ist, sondern einzig durch die wahre Erfassung des seelischen Gehaltes, auch dort, wo gelegentlich eine Vignette dem Werke beigegeben, ein Titel aufgeklebt wurde — sei es mit Absicht, sei es durch Zufall.

Je höher er in seinem Werke steigt, desto mehr festigt sich die geistige Einheit und Zusammengehörigkeit der Sätze der Instrumentalzyklen, ohne aber wie bei Beethoven zur Untrennbarkeit vorzudringen. Vielleicht hätte er es noch vermocht, da er in Wehmut seinem Freunde gesteht: »Jetzt am Abend meines Lebens bin ich erst in die Geheimnisse der Instrumentalkunst tiefer eingedrungen. Ich hätte ganz Neues der Welt zu verkünden, aber meine Kräfte sind erschöpft«. Und dann: »Es ist fast, als ob mit der Abnahme meiner Geisteskräfte meine Lust und der Drang zum Arbeiten zunehme!« »O Gott, wie viel ist noch zu tun in dieser herrlichen Kunst« — Aussprüche, die mit denen von Mozart und Beethoven am Sterbebette übereinstimmen. Haydn hat wesentlich dazu beigetragen, diese Geheimnisse der Instrumentalkunst zu erschließen, wie, im machtvollen Ausdruck der bewegten Innerlichkeit, so in den Naturschilderungen, die er mit naiver Realistik in Tönen malt: die Morgendämmerung, die Abendlandschaft, die rollenden Wetter, die zuckenden Blitze, die tobenden Stürme, den fließenden Bach, die Tiere in Wald und Flur, die grotesken Untiere der Märe, alles in Ergriffenheit, mit Andacht und Humor, auch bei den Schrecknissen die Schauer mildernd, selbst in das Chaos Ordnung und Freundlichkeit bringend, mit dem Licht der Gottheit eine Flut der Belebung, ein Meer freudiger Erregung spendend, das ganze Weltall klärend und zur Freiheit erhebend. Dies alles vermochte er mit dem damals als »großem Orchester« bezeichneten Apparat, das heute das kleinste ist, indem er nach

dem Vorgang des um vierundzwanzig Jahre jüngeren, aber rasch voreilenden Mozart und — wie er sagt — vermöge seiner intimen »Vertrautheit mit der Kraft und Wirkung jedes Instrumentes« jedes einzelne individuell ausbildete, in ein näheres Verhältnis zu den anderen und alle ins Gleichgewicht zueinander brachte, das Orchester auf sich selbst stellte. So bildet die orchestrale Behandlung der Wiener klassischen Schule bis heute die Grundlage der Koloristik. Vor- und Anklänge an die Romantik finden sich zudem bei Haydn in manch phantastischer Eingebung, dem raschen Abbrechen mittels Pausen und Fermaten, in manch geheimnisvoll erklingender Stimme aus dem Naturleben.

Haydns Musik wandte sich dem Leben in der Natur, dem Leben des Volkes zu, veredelte seine Weisen und brachte sie in Gefäße von vollendeter Formung. Die hohe Tonkunst umschlang die einfache Volksmusik. Was Rousseau von der Wiederkehr zur Natur erhoffte, das vollzogen die Wiener Klassiker in ihrer Kunst durch Eindringen in das Tonleben des Volkes, durch Aufnahme seiner Weisen, durch Verarbeitung des Naturerzeugnisses in Produkten höchster künstlerischer Kultur. Das österreichische Volkslied ist viel verzweigt und mannigfaltig. So manchem Quartett- und Sinfoniesatz liegt ein Lied aus Haydns Heimat zugrunde und was er sang, klingt nicht selten wie dem Volksmunde entsprossen. Das Wort Beethovens, als ihm auf dem Sterbebette das Bild von Haydns Geburtshaus gezeigt wurde: »Sieh' mal, eine schlichte Bauernhütte, in der ein so großer Mann geboren wurde«, hat gleichsam symbolische Bedeutung. Das Kind nahm aus dem Hause des Wagnermeisters manch Lied mit auf den Lebensweg und es war kostbarer als ein gülden Erbe. Deutsch, ungarisch, kroatisch — das galt gleich und wurde ebenso facettiert wie die französische Romanze, die englische Ballade, das schottische Volkslied, der italienische Canto. Im Zentrum der Haydnschen Kunst liegt die deutsche Volksweise. Vom Wiener Boden hat sich Haydns Kunst zur Universalität erhoben. Der Wiener Charakter in seiner Gemütlichkeit, seinem Schönheitsdrang, bei aller Ordnungsliebe und treuer Pflichterfüllung sich gern der Sorge entschlagend, dem heiteren Lebensgenusse sich hingebend — er spricht zu uns aus den Meisterwerken von Haydn, Mozart und Schubert. Manch Haydnischer Quartettsatz ist auf den Wienerischen Ton der Konversation gestimmt. Manch lustige, gemütlich beschauliche Weise ist von echtem Wiener Blut erfüllt. Im ersten Satze seiner Militärsinfonie wird ein Thema mit flottem Marschrhythmus ergriffen — es entspricht wie manches Gleichgeartete in Werken seiner Heimatsgenossen der Gemütsart des Wiener Hausregiments der Deutschmeister, wie damals so heute. Aus tiefster Seele entströmte ihm auch die Weise, die im Herzen jedes Österreichers ein lebhaftes Echo findet, und auch im Deutschen Reiche ein Nationalgesang wurde, bei uns mit Recht als »Volkshymne« bezeichnet: ein Hymnus auf Kaisertreue und Vaterlandsliebe. Dieses »Gott erhalte« erklingt in seiner Schlichtheit und Erhaben-

heit — wie unser großer heimischer Dichter sagt — gleicherweise dem Kinde, dem Reinen, ohne Falte, wie es den Kriegsmann begeistert, inmitten der Gefahr, von Getös umrungen und bei Müden und Wegekranken vermag es Hoffnung zu erwecken. Diese Weise sang der alte Haydn täglich wie im Gebete. Dankerfüllt vereinen wir uns im Anstimmen dieses seines Lieblingsliedes, wir gedenken der letzten Tage des Meisters Franz Josef Haydn und wir huldigen zugleich unserem guten Kaiser Franz Josef I., dem erlauchten Protektor dieser unserer Feier.

Vollversammlung.

Mittwoch den 26. Mai, 3 Uhr nachmittags, im Festsaale der k. k. Universität.

Mr. Charles de Malherbe eröffnet die Sitzung und erteilt dem Vertreter Sr. Magnifizenz des Rektors der k. k. Universität Wien, Herrn Professor Dr. Friedrich Jodl das Wort.

Professor Dr. Jodl: Hochansehnliche Versammlung! Meine Damen und Herren! Seine Magnifizenz der Herr Rektor, der zu seinem größten Bedauern durch eine Wahlsitzung der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften verhindert ist, heute hier zu erscheinen, hat mir den sehr ehrenvollen und mich besonders auszeichnenden Auftrag erteilt, ihn zu vertreten und an seiner Stelle die verehrten Mitglieder des internationalen musikwissenschaftlichen Kongresses in dieser unserer Aula zu begrüßen und gewissermaßen als Hausherr willkommen zu heißen. Ich komme diesem Auftrage unseres verehrten akademischen Oberhauptes mit ganz besonderem Vergnügen nach, weil ich ja selbst die Ehre habe, dem Zentralausschusse des Kongresses anzugehören, und dann, weil ich mich selbst, ohne Musiker oder Musikgelehrter zu sein, durch mannigfache persönliche und wissenschaftliche Interessen verbunden weiß mit den Bestrebungen, deren Vertreter sich hier zusammengefunden haben. Freilich, hochgeehrte Versammlung, bedarf es keiner derartigen persönlichen Beziehungen, um zu rechtfertigen, daß der Kongreß im Namen der Universität begrüßt wird und daß er gastliche Aufnahme in den Räumen der Universität findet. Wissenschaft und Kunst, meine hochgeehrten Damen und Herren, gehen freilich oft getrennte Wege. Der vorwaltend analytische Zug der Wissenschaft scheint bisweilen in einem fast unaufheblichen Gegensatze zu stehen zu der synthe-

tischen Grundtendenz alles künstlerischen Schaffens. Ich lege aber Wert darauf, an dieser Stelle daran zu erinnern, daß gerade die Musik es gewesen ist, die unter allen Künsten am frühesten den Bund mit der Wissenschaft gesucht und gefunden hat, (Beifall) daß die Musik in diesem Bunde vielleicht ebenso viel gegeben als empfangen hat.

Vergessen wir nicht, hochansehnliche Versammlung, daß die altgriechische Erkenntnis der Beziehungen zwischen Tonhöhe und Saitenlänge es gewesen ist, welche vielleicht zuerst im Abendlande den Gedanken an die mathematische Gesetzmäßigkeit der Welt dem Menschen sozusagen an einem greifbaren, klingenden Beispiel vor Augen geführt hat. Vergessen wir auch nicht, daß die Musik in der ganzen gelehrten Bildung des Mittelalters als ein Bestandteil des Quadriviums dicht neben Mathematik und Astronomie, also neben den Wissenschaften stand, die wir heute vorzugsweise als die exakten Wissenschaften bezeichnen. Vergessen wir nicht, daß wenigstens ein Teil jener alten Musik ebenso sehr Wissenschaft als Kunst gewesen ist, und daß die Entwicklung dieser alten Musik vielleicht in noch höherem Grade den Gelehrten, die nur arbeiten, als der freien künstlerischen Inspiration zu verdanken ist.

Heute, hochgeehrte Versammlung, sind diese alten Verbindungen freilich gelöst. Der schaffende Künstler von heute ist gewöhnt, sich in völliger Freiheit zu bewegen, der Künstler von heute anerkennt keine wie immer geartete Tabulatur, sondern nur die Grenzen des Hörbaren als seine Norm und heute ist ein ungeheurer Besitzstand von musikgeschichtlichen Tatsachen und Schöpfungen aller Jahrhunderte und aller Völker angesammelt worden, ein Besitzstand, aus dessen Vorhandensein für eine Musikwissenschaft der Gegenwart und der Zukunft sich ganz neue Aufgaben ergeben, die völlig von der eigentlichen künstlerischen Produktion abliegen. Diese neuen Aufgaben gliedern — so sehe ich wenigstens diese Entwicklung an — die Musikwissenschaft auf der einen Seite als ein neues Glied in den großen Organismus der Fakultätswissenschaften ein und weisen sie anderseits, was die Methoden der Untersuchung und die Zielpunkte der Betrachtung anbelangt, auf das allerentschiedenste an die Berührung mit ihren älteren wissenschaftlichen Nachbarn, an die Berührung mit Geschichtswissenschaft, Literaturgeschichte, Kulturgeschichte, Kunstgeschichte, aber auch an die im engeren Sinne des Wortes philosophischen Wissenschaften, an Psychologie, wie an Ethnographie, Physik und Physiologie hin.

Diesen Gedanken, hochgeehrte Versammlung, brauche ich hier nicht weiter auszuführen. Die Zusammensetzung dieser illustren Versammlung, der fast überwältigende Reichtum von Themen und Referaten, die für diesen Kongreß angemeldet sind, das zusammen gibt auch dem Auge des Laien ein großartiges Bild dessen, was heute Musikwissenschaft heißt, und der Stellung dieser Musikwissenschaft als der jüngsten und hoffnungsvollsten im Kreise der modernen Kunstwissenschaften.

Ich darf, indem ich hier an Stelle des akademischen Oberhauptes unserer Universität spreche, der Hoffnung Ausdruck geben, daß die gegenwärtige Tagung der wissenschaftlichen Beschäftigung mit der Musik an unserer Universität neue Impulse zuführen wird. Sie, meine hochverehrten Anwesenden, stehen hier in Wien auf einem Boden, der, ich möchte sagen, nach allen Richtungen hin vorbereitet, durchpflügt ist durch die musikalische Tradition von mehr als zwei Jahrhunderten, vorbereitet ist durch eine, wie man sich leicht überzeugen kann, tief in das Volk eingedrungene Kunstbegeisterung und Kunstübung, und ich darf wohl daran erinnern, daß jene Berührung zwischen Wissenschaft und Kunst, von der ich vorhin gesprochen habe, gerade hier an der Wiener Universität vor nicht allzulanger Zeit einen weithin sichtbaren Ausdruck gefunden hat, indem ja unsere Alma mater es war, die einen so hervorragenden schaffenden Künstler der Gegenwart wie Anton Bruckner mit Stolz in die Reihe ihrer Ehrendoktoren aufgenommen hat.

Möge es Ihnen, hochverehrte Anwesende, in den schönen Räumen unserer Universität wohl gefallen! Möge es Ihnen beschieden sein, ein reiches Ergebnis von der gegenwärtigen Tagung mit nachhause zu nehmen und möge die sovielgestaltige Polyphonie dieser Ihrer Tagung in einen reichen und schönen Schlußakkord ausklingen! (Anhaltender Beifall und Händeklatschen.)

Professor Dr. Angul Hammerich übernimmt den Vorsitz.

Mr. Ch. de Malherbe hält einen Vortrag über den »Internationalismus in der Musik«:

Messieurs!

En me déléguant pour le représenter parmi vous, le Ministre qui préside aux destinées françaises de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, m'a fait un honneur dont je sens tout le prix. Il a donné pour ce jour à ma personne une prestige exceptionnel et à ma présence une signification spéciale, en rapport avec l'importance et l'éclat des fêtes auxquelles Vienne avait convié le monde musical; mais surtout il a voulu témoigner de sa bienveillante sympathie pour vos travaux, et s'associer officiellement aux hommages dont la mémoire de Joseph Haydn est l'objet, dans cette ville où s'achevait, il y a justement un siècle, sa longue et glorieuse carrière.

Certes, la France ne pouvait rester indifférente au souvenir d'un tel musicien; elle avait appris depuis longtemps à le connaître et à l'aimer; elle exécutait et publiait ses oeuvres à une époque où lui-même ne croyait guère que sa renommée eût dépassé les limites de sa patrie; elle applaudissait aux symphonies qu'il avait écrites pour une Société de concerts parisiens, la Loge Olympique, et qui demeurent parmi ses plus belles. Il y a mieux: le hasard l'avait mêlé, bien indirectement d'ailleurs, à un évènement qui compte dans l'histoire de notre pays. On donnait, en effet, à l'Opéra, son Oratorio de la Création, le soir où Napoléon, alors premier Consul, faillit être la victime d'un attentat politique, et cette représentation lui

valut l'envoi d'une médaille d'or, frappée à son effigie. A la fin du XVIII[e] siècle et au commencement du XIX[e], il passait à nos yeux pour plus grand, et il était, en tout cas, plus populaire que Mozart, sans parler de Beethoven dont on savait à peine le nom. La jeunesse musicale se formait à son école, et appliquait les principes d'art dont Ignace Pleyel, l'un de ses plus chers élèves, s'était fait, en venant s'établir à Paris, l'apôtre dévoué. Ainsi, pendant plus de cinquante ans, Haydn a été le modèle qu'on copie, l'aieul que l'on vénère, le dieu que l'on adore. Il a fourni, au début d'un siècle, comme Wagner à la fin, un merveilleux exemple de cette flamme communicative dont le génie dispose, de ce pouvoir rayonnant, qui, malgré la distance et les obstacles, impose à tous et pour longtemps, l'artiste et son oeuvre.

Par là s'exerce une action vraiment internationale, qui donne raison au titre même de notre Société, et justifie ses nobles efforts.

Assurément, ce n'est pas d'aujourd'hui que date, dans le domaine de l'art, cette influence réciproque entre peuples souvent très distants; le plus fort commande au plus faible, et le sceptre souvent change de mains. La pénétration peut résulter brutalement de la guerre; elle peut aussi se produire pacifiquement. Il suffit qu'attirés du dehors par le génie d'un maître, les élèves s'initient à sa doctrine; devenus maîtres à leur tour, ils sèment dans le sol de leur patrie la graine, parfois apportée de loin, qui donnera de nouvelles et riches moissons. Ainsi la prééminence musicale s'est affirmée tour à tour au Nord et au Midi; suivant les siècles, on a vu déborder les Flandres sur l'Italie, l'Italie sur l'Espagne et l'Allemagne, l'Allemagne sur la France et la Russie. Ce que l'on transportait, c'étaient à vrai dire, des règles, des formules, des procédés, en un mot la technique d'une science; on n'en transportait pas l'esprit, et pour cause: le parfum du terroir demeure la propriété exclusive d'un fonds et disparaît dans un autre.

Aussi, dans les temps anciens, pouvait-on constater avec raison l'existence simultanée de deux espèces de musique:

L'une, naturelle, semblait jaillir du sol même pour s'épanouir librement sur les lèvres du peuple, sous forme de chanson; elle était une expression de tristesse ou de joie; elle se transmettait oralement et devenait, avec l'âge, une tradition; nulle théorie ne la disciplinait, nulle bride ne la gênait; sa flore, aussi variée qu'abondante, constitue maintenant la richesse du folklore moderne.

L'autre, artificielle, résultait de la convention et naissait avec effort sous la plume des savants; elle se pliait au joug des règles étroites, sans lesquelles il lui paraissait impossible de vivre, et se transmettait par écrit; le goût de l'époque imposait un idéal de complication dont le grimoire des traités didactiques vantait la beauté, et qui, passant par-dessus la masse ignorante des foules, ne s'adressait guère qu'à une minorité d'élite.

Ce dualisme, et l'on pourrait presque dire cet antagonisme, les théoriciens du moyen âge le notaient d'une manière assez

expressive, lorsqu'ils parlaient des deux chemins ouverts à la musique: via naturae et via artis. L'un est le sentier fleuri, courant comme au hasard à travers la campagne, semé de gazons, et bordé de haies parfumées où chantent les oiseaux; l'autre est la grande rue, tirée au cordeau, allant le plus droit possible au but, garnie de trottoirs et flanquée de hautes maisons à l'abri desquelles sévit l'élégance convenue des pianos ou........ maintenant des phonographes. La voie de l'art a varié sinon avec chaque génération, du moins avec chaque siècle; la voie de la nature s'est conservée dans sa relative intégrité, tant qu'elle a pu demeurer à l'abri des mouvements du dehors. Chaque peuple avait sa musique à laquelle il tenait presque autant qu'à sa langue ou à son costume. Mais rien ne résiste à l'action destructive du temps, et aussi du progrès. La civilisation, telle que nous la montrent peintres et poètes, tient en mains un flambeau; or ce flambeau est comme un symbole à la fois de vie et de mort: il représente la lumière et le feu; il peut donc créer comme il peut détruire; et il a détruit, en effet, ou, du moins, il tend à détruire le particularisme et à tout niveler; peut-être détruira-t-il même les frontières qui séparent les peuples, et dont les prodiges de l'aviation ne laisseront plus un jour subsister que le lointain souvenir.

Oh, sans doute, le sentiment des nationalités persiste; on le croit mort; il n'était qu'endormi, et se réveille un beau jour avec une violence qui surprend; toutefois, ce n'est le plus souvent qu'une crise d'amour propre; on le guérit par la douceur ou par la force, suivant le médecin qui se charge de soigner le malade et d'appliquer le remède. Mais, à regarder de plus près, on constate que, sous le couvert d'institutions diverses, au moins en apparence, les besoins de tous sont les mêmes; la marche vers ce que l'on croit le progrès est identique chez les uns et les autres; les goûts s'imposent comme les vêtements. Voyez plutôt! Les peuples d'Asie et d'Afrique se sont immobilisés depuis des siècles; et encore, même chez eux, des symptômes d'activité commencent à se révéler; mais les peuples d'Europe et d'Amérique marchent d'un pas analogue; une commune émulation les entraîne; et plus ils s'avancent, plus les différences entre eux s'atténuent, plus les particularités disparaissent. Grâce à l'échange des idées, dont la presse est le grand véhicule, grâce aux déplacements qu'ont multipliés et facilités les progrès de la vapeur et de l'électricité, on peut dire qu'ils se pénètrent réciproquement, et la vie artistique subira, dans un avenir plus ou moins rapproché, le contre-coup de ces moeurs nouvelles.

Entre tous les arts, la musique est celui qui s'exporte avec le plus d'aisance et le moins de dommage. Les statues et les tableaux se déplacent relativement peu; les monuments sont immobiles par nature; les lettres, prose ou poésie, ne voyagent le plus souvent que sous le masque de la traduction, et deviennent ainsi l'objet d'une interprétation qui en altère sinon le fond, du moins la forme. En grande partie la musique échappe à ce genre d'inconvénient.

Symphonie ou sonate, une oeuvre, éditée dans un endroit, se lit et se joue dans un autre, avec chance d'être comprise autant là qu'ici: les notes parlent à tous les yeux le même langage; elles forment un volapük ou un esperanto dont les nations les moins rapprochées comprennent le sens; et la musique tend d'autant plus à s'unifier partout que partout aussi la via artis efface plus complètement la via naturae. D'une part, le paysan, gardien des refrains populaires, quitte volontiers la campagne pour la ville; homme, il oublie les airs de son enfance, et laisse s'amoindrir, jusqu'au jour fatal de sa disparition complète, le trésor des antiques chansons. De l'autre, la science ne tire plus sa nourriture exclusive de la terre où elle a grandi; elle prend son bien où elle le trouve, et l'Opéra, notamment, fournit maints exemples de l'indépendance du compositeur en matière de représentations. Paris a été longtemps le champ clos où s'exerçaient les Italiens comme Piccinni, Sacchini, Cherubini, Rossini, Donizetti et les Allemands comme Gluck, Meyerbeer, Flotow. Sans remonter à ces temps lointains, ne voyons-nous pas donner pour la première fois l'ouvrage d'un Russe à Hamburg, Néron de Rubinstein, celui d'un Italien à Berlin, Roland de Leoncavallo, celui d'un Français à Vienne, Werther de Massenet? Pour les oeuvres, les chefs-d'oeuvre surtout, il n'y a plus de barrières; Puccini, après Verdi, se répand à l'instar de Wagner. La différence des idiomes ne crée plus un obstacle insurmontable, même en France, le pays le moins polyglotte du monde. Naguère, sur les bords de la Seine, on a pu, dans un même concert, entendre chanter en allemand, en italien et en finlandais; des sociétés Tchèques ont trouvé parmi nous un chaleureux accueil, et récemment, Boris Godounow interprété par des artistes russes, la Vestale interprétée par des artistes italiens, ont triomphé sur notre première scène lyrique. C'est la confusion des langues, pensera-t-on; c'est la tour de Babel, si l'on veut, avec cette restriction que la musique fournit quand même le moyen de se comprendre, de s'estimer et de s'aimer.

Quelles seront les conséquences de cette situation? En sortira-t-il du bien ou du mal? C'est une question grave et complexe qui se pose; elle comporte des développements, hors de cause ici, mais dignes d'exercer la sagacité des esthéticiens. Ce que l'on peut dire, c'est que toute réforme, toute innovation se présente avec son cortège d'avantages et d'inconvénients: la musique ne saurait échapper à cette loi. Langage universel, compris de tous, elle se soustraira progressivement aux influences particulières et locales qui la caractérisaient; peu à peu elle s'internationalisera.

Notre Société participe à ce mouvement par l'échange de vues sur les mêmes sujets entre peuples divers; elle devient un rouage utile et presque nécessaire. On marche bon gré mal gré vers une unité qui jadis semblait une utopie, et qui maintenant apparaît comme une possibilité. Dans les âmes éprises de justice et d'idéal, une même foi brille qui peut opérer des miracles et réaliser bien

des rêves. La musique deviendra cette Joie, fille de Elysée, dont Schiller et Beethoven ont célébré les bienfaits; son baiser divin enflammera l'univers:

»Alle Menschen werden Brüder, wo dein sanfter Flügel weilt«.

Alors tous les hommes deviendront frères. Puissent donc, dans cette harmonie générale, dans ce concert d'un monde renouvelé, tous les coeurs, ô merveille, battre ensemble, et toutes les voix chanter à l'unisson! (Lebhafter Beifall und Händeklatschen.)

Hierauf hält Sir Mackenzie eine Gedächtnisrede auf Mendelssohn:

Verehrte Zuhörer! »Nächsten August reise ich nach Schottland, mit einer Harke für Volksmelodien, einem Ohr für die schönen, duftigen Gegenden und einem Herz für die nackten Beine der Bewohner.« (Heiterkeit.) So schrieb im Jahre 1829 der frühreife Künstler, Felix Mendelssohn-Bartholdy, an seinen Freund Klingemann.

Die Harke hatte ihm sein Anreger und Lehrer Zelter dringend empfohlen, der leicht empfängliche Schüler fand aber etwas besseres zu tun als Volkslieder zu sammeln. Es galt ihm mehr der Natur selbst ihre Töne abzulauschen und in rechtem Malersinn die neuen, fremden Eindrücke der wilden Landschaften und Seebilder festzuhalten. Denn es ist nicht zu viel gesagt, daß wir dieser denkwürdigen Reise die Entstehung der »Hebriden«-Ouverture und gar manches bisher Unbekannte, Unausgeforschte in der Musik und für die spätere Kunst Bedeutsame zu verdanken haben.

Ist vielleicht seine Vorliebe für mein Land der Grund, warum es 80 Jahre später einem schottischen Musiker erlaubt ist, die Gedenkrede über den Meister zu halten und die Erinnerung an seine Bedeutung in der Musikgeschichte aufzufrischen und zu betonen? Wenn mir gleichwohl die Ehre zuteil wurde, einen Wortkranz — schlicht und ungeziert, wie es unter den mir ungewöhnlichen Umständen sein muß — auf das Grab des Komponisten der Schottischen Sinfonie niederlegen zu dürfen, so finde ich es doch nicht so ganz unpassend, denn seine nähere persönliche Beziehung zu uns dürfte vielleicht halbwegs als Entschuldigung für mein etwas abenteuerliches Unternehmen gelten.

Es ist nicht meine Absicht, Ihnen eine verspätete Wertschätzung seines Platzes in der vaterländischen Walhalla zu bieten. Das wurde schon von manchem begabten deutschen Schriftsteller im vergangenen Februar ausführlich geleistet. Mit mehr Autorität und größerem Interesse kann ich versuchen, seinen Einfluß auf die musikalische Welt Großbritanniens zu schildern und zwar mit Berücksichtigung einer Periode, in welcher sein Erscheinen von unbestreitbarem gegenseitigen Nutzen war und für uns sowie für ihn selbst sich wichtige Folgen herschreiben und erfolgreiche Beziehungen angeknüpft wurden, eine Wirkung, zur Zeit fast magnetisch, in den letzten Jahren oft besprochen und — ob mit Recht oder Unrecht — vielleicht ebenso oft beklagt und getadelt.

Wie waren die Musikverhältnisse in England, als der 20jährige Künstler sich zum ersten Male zeigte? »Da sind die Orgeln besser als die Spieler« schrieb Zelter an Goethe. Dieser, wahrscheinlich auch von anderen deutschen Musikern gehegten Meinung muß ich entschieden widersprechen. Der alte Berliner hatte wohl weder von unserem berühmten Samuel Wesley gehört, welcher schon in Mendelssohns Geburtsjahr 1809 mit Benjamin Jacob öffentliche Orgelkonzerte gab, und zwar mit Bach auf dem Programme, noch von Charles Horn, Thomas Adams, Dr. Crotch, meinem Vorgänger in der Akademie, noch von dem jüngeren und berühmteren Samuel Sebastian Wesley, dessen Taufname von dem Enthusiasmus seines Vaters für Bach genügend spricht, und Vincent Novello, mit dem später Mendelssohn in nahe Verbindung kommen sollte. Diese und andere waren alle ganz vortreffliche Organisten und enragierte Bach-Missionäre.

Schon im Jahre 1806 erschien die chromatische Phantasie in einer Londoner Ausgabe und ein Jahr später 12 Orgelfugen von Bach.

Interessant ist die Tatsache, daß man in einem Manuskriptenbuch des im Jahre 1762, also nur 12 Jahre nach Bachs Tod, verstorbenen John Robinson, Organisten der Westminster Abtei, das Präludium und die Fuge in C-Dur findet, jedoch um einen Ton tiefer transponiert, woraus sich ergibt, daß aller Wahrscheinlichkeit nach noch zu Bachs Lebzeiten dieses Stück in der alten Abtei gespielt wurde.

Zelter legte den Finger gerade auf den falschen Fleck, auf die Schwächen anderer Verhältnisse hätte er mit mehr Berechtigung hinweisen können. Die Komponisten der bekannten Madrigale und Glees, wie Cooke, Stevens, die Callcotts und Horsleys, arbeiteten fleißig in ihrem, wenn auch beschränkten Felde mit gutem Erfolge, denn diese ganz besonders unserem Lande eigene Kunstgattung floriert noch immer.

In der Komposition wäre zwar nichts weiter aufzuweisen, aber mit der Instrumentalmusik sowie mit dem Orchester muß es ziemlich schlimm ausgesehen haben. Ganz zu schweigen von den schamlosen Pasticci, welche man als Opern aufführte und die zuweilen mit den Namen Mozarts und Webers überschrieben waren. Die »Ancient Concerts«, eine aristokratisch exklusive Gesellschaft, welche sich hauptsächlich mit Händel und der italienischen Oper beschäftigte, kommen nicht in Betracht, zumal die strenge Regel herrschte, keine Musik aufzuführen, welche nicht 20 Jahre alt war. (Heiterkeit.)

Das Zentrum des Musiklebens war jedenfalls die sehr tätige philharmonische Gesellschaft, welche eifrigst die Meisterstücke Haydns, Mozarts und Beethovens aufführte. Die persönlichen Verbindungen mit Beethoven und seine Dankbarkeit sind hinlänglich bekannt. Cherubini, Spohr, Weber wurden beauftragt, Kompositionen zu liefern, als Dirigenten zu erscheinen und alle berühmten Virtuosen wurden zum Besuche eingeladen. Zur Ehre der alten Gesellschaft sei dies gesagt.

Die sofortige Bereitwilligkeit, das Talent Mendelssohns anzuerkennen, scheint seinen Lehrerfreund Moscheles nur wenige Worte gekostet zu haben. Die dem frühreifen Jüngling rechtzeitig ausgestreckte Hand wurde gefaßt und lebenslänglich festgehalten. Ob er aber mit seiner etwas unreifen C-Moll-Sinfonie sogleich Fuß gefaßt hätte, wenn ihm nicht der glückliche Einfall zugeflogen wäre, das Scherzo aus dem Streichoktett zu instrumentieren und an Stelle des Menuets zu unterschieben, ist zu bezweifeln. Die Originalität dieses duftigen Stückes und der immergrünen Ouverture zum Sommernachtstraum sowie die anziehende Persönlichkeit des begabten Pianoforte- und Orgelvirtuosen mit seinem ansteckenden Enthusiasmus für Bach und Beethoven bezauberte alle Herzen. Schon damals scheint er auch ein inspirierender Dirigent gewesen zu sein und mit jedem neuen Werke stieg die Verehrung. Was Wunder, daß alte Musiker wie Crotch, Smart, Cipriani, Potter und später die jungen Macfarrens und Bennetts gefesselt wurden! Mit der Stunde kam der Mann, und es ist nicht zu verhehlen, er kam im richtigen Momente, als er sehr notwendig war. Anregend, bewunderungswert übte er auf die musikalische Jugend Englands einen enormen und langandauernden Einfluß. Wie im Laufe der bald darauffolgenden Jahre unsere großen Singvereine, welche bis heute noch ein sehr wichtiger und tüchtiger Faktor im englischen Musikleben sind, in den abwechselnd pittoresken, massiven und dramatischen Chören der Walpurgis-Nacht, des Paulus, des Lobgesang und des Elias schwärmten und schmausten, brauche ich nicht weiter zu erörtern.

Wie sehr Mendelssohn den liebevollen Umgang mit uns schätzte und mit fast ängstlicher Besorgnis darauf hielt, ergibt sich aus einem Satz des Briefes, welcher von einem Antrag, sämtliche Konzerte einer Philharmoniesaison zu dirigieren, handelt. Im Jahre 1843, drei Jahre vor seinem Tode, schreibt er an seinen getreuen Ratgeber Klingemann: »Begebe ich mich nicht in die Gefahr, meine bisherigen, so angenehmen Verhältnisse mit den dortigen Musikern und Musikfreunden zu verderben, was mir sehr leid täte und was mir durch nichts ersetzt würde?« Von historischem Werte ist die entschiedene Antwort, weil sie, kurz gefaßt, die persönliche sowie die künstlerische Achtung für den Meister klar und wahr darstellt: »Alle Deine Bedenken, daß es Deine Stellung bei den hiesigen Musikern und Musikfreunden verderben möchte, schlage ich gleich nieder. Natives Talent hat Dir nie im Wege gestanden, sich vielmehr — man muß es dem großen Teil rühmend nachsagen — freudig an Dich angeschlossen.« Und mit Recht; denn auf gar vielseitige Weise machte sich seine belehrende Wirkung fortschrittlich fühlbar. So ist unter anderem eine freilich langsame, aber sichere Beseitigung des seichten Klaviergeklimpers und die allgemeine Geschmacksverbesserung, welche die Hausmusik erfuhr, zu verzeichnen. Auch zur genaueren Bach-, Beethoven- und Schubert-Kenntnis hat er wesentlich beigetragen.

Der im Jahre 1844 verunglückte Versuch, die große C dur-Sinfonie des letztgenannten Unsterblichen bei den Philharmonikern

einzuführen, ist Zeuge seines ernsten Charakters. Bei dieser Gelegenheit strich er, höchst entrüstet über das ungeziemende Betragen des Orchesters, nicht allein die Sinfonie, sondern auch die Ruy Blas-Ouverture, welche ihre erste Londoner Aufführung erleben sollte, mitten in der stürmischen Probe aus dem Programm. Als es sich dagegen zwei Jahre nachher herausstellte, daß seinetwegen die Anführer der Mißvergnügten bei der Aufführung des »Elias« nicht mitwirken sollten, kam seine kindlich feinfühlende Natur zum Vorschein, indem er kundgab, daß der verdrießliche Umstand von ihm schon längst vergessen sei, und er bestand energisch auf ihrer Gegenwart.

Waren wir seine Schuldner, so ist es eben so sicher, daß der Meister nie vergaß, wie viel er — am Anfang der künstlerischen Laufbahn — der offenherzigen Anerkennung seines frühreifen Genies uns zu verdanken hatte. So sagt Klingemann zu Fanny Mendelssohn im Jahre 1829: »Von den Erfolgen schreibe ich weiter nichts, weil sich die nun von selbst verstehen. Der Ruf ist gemacht und fertig und das Ausland empfiehlt hinfüro dem lieben Deutschland sein Kind hoffentlich wirksam genug.« Die allgemeine Bestätigung folgte allerdings kurz darauf, aber der erste Aufschwung auf den Flügeln des Gesanges erfolgte auf englischem Boden, und das ununterbrochen intime Verhältnis dauerte bis zu seinem Todestage.

Sollte seinerzeit eine extravagante Huldigung die Erkenntnis des Wertes anderer Komponisten, z. B. Schumanns — und dieser ist vielleicht der einzige, der damals ernstlich in Frage kam — verhindert haben, so ist es wahrlich nicht Mendelssohn persönlich in die Schuhe zu schieben, wohl aber dem Vorurteil übereifriger Anhänger. Der Lobgesang in der Form eines langen Briefes an den Londoner Verleger Buxton, in welchem er das »Paradies und die Peri« gleich nach den ersten Leipziger und Dresdner Aufführungen mit größter Wärme empfiehlt, sollte die Beschuldigung irgendwelches kleinsinnigen Benehmens gegen seinen Kunstkollegen ein für allemal beseitigen. »Dr. Schumann« — so schließt er — »hat die Absicht, nächstes Jahr England zu besuchen und ich bin sicher, daß er und seine Musik empfangen werden, wie sie es im höchsten Grade verdienen.« Daß einige, die ihm gerade am nächsten standen, der übertriebenen Verehrung nicht beistimmen konnten, ergibt sich aus den Worten des sonst sehr schweigsamen Sterndale Bennett: »Ich kannte und liebte ihn so sehr, um mit der absurden Vergötterung zufrieden sein zu können.«

Die Wiederholung eines so extremen Falles übermächtigen Einflusses ist unter den heutigen Weltumständen kaum denkbar. Der Enthusiasmus verbreitet sich über ausgedehntere Felder. Allein, wenn auch weit schneller vorübergehend, so ganz ohne Abgötterei geht es doch nie und nirgends ab.

Mein Amt als Direktor einer großen Schule macht mir die Beobachtung unseres musikalischen Himmels sehr leicht. In den verflossenen 20 Jahren nun hat sich die Jugend verschiedene ähnliche

Ansteckungen ganz gerne zugezogen, und zwar auch nicht in den mildesten Formen. Im Momente zapft man gar lustig vom modern-französischen Fasse ab.

Gleichviel, was auch ihre Stelle ersetzen möge, die aggressiven Resultate des Mendelssohn-Überkultus sind schon längst verschwunden, und wer weiß, ob ein Rückschlag auf seine technische Klarheit und künstlerische Mäßigkeit nicht doch so ganz von Unnutzen wäre. In einem singenden Lande wie dem unsrigen sind aber die Spuren weder eines Händel, noch eines Mendelssohn so leicht auszuradieren. An Versuchen hat es freilich auch nicht gefehlt.

Eine recht treffende Bemerkung Schumanns kommt mir da in den Sinn: »Die Musik zum ‚Paulus' ist im Durchschnitt so klar und populär gehalten, prägt sich so rasch und für lange Zeit ein, daß es erscheint, der Komponist habe während des Schreibens ganz besonders darauf gedacht, auf das Volk zu wirken.« Absichtlich oder nicht, ein solches Ziel wurde unstreitbar in seinen Chorwerken erreicht. Im spezifischen Fall des »Elias« darf man behaupten, daß er wenig oder gar nichts von der allgemeinen Volksgunst, mit der er vor 60 Jahren begrüßt wurde, eingebüßt hat. Daß der »Elias« mit den religiösen Empfindungen des Tages gar nicht in Berührung steht, sondern nur die typischen Gemütsregungen der protestantischen Welt aus der Mitte des 19. Jahrhunderts darstellt, ein Oratorium für die Bourgeoisie sei etc. etc., sind schon ganz bekannte liebenswürdige Redensarten und kritische Sinapismen. Nun, ich bin leider viel zu ungelehrt und vielleicht zu skeptisch angelegt, um über die ungeheure Überlegenheit des Religionsgeistes der Neuzeit diskutieren zu dürfen. Mystisch, obskur, gekünstelt ist der »Elias« freilich nicht. Auch sei gestattet, daß der formelle Schnitt mancher Arien darin nicht mehr »en vogue« ist. Wohl aber treffen wir einen packend starken dramatischen Zug in den großen Chören und einen einfachen, wahren Glauben überall. Hier läge wohl das Geheimnis seiner fortdauernden Anziehungskraft und ich stimme nicht durchaus mit der Behauptung überein, daß die Einprägung beim Volke reaktionär-schädlich gewirkt oder die Annahme neuerer Werke verhindert hat. Mögen diese — in aller Aufrichtigkeit — mit gleichem Erfolge im Laufe der Zeit dieselbe Probe bestehen.

Im Gegenteil, ich erlaube mir sogar zu sagen, daß schwerlich ein anderes Land gefunden wird, in welchem man mit so eifriger Begierde die Musik der Gegenwart importiert und sie mit vorurteilslosen Ohren anhört. Das können die Komponisten, Dirigenten und Virtuosen aller Herren Länder wohl bezeugen.

Wie kommt es nun, daß so viele Vorträge, Lobreden und Artikel bei Gelegenheit der Mendelssohnschen Gedenkfeier entweder den leichten Anstrich einer Art milden Verteidigung trugen oder sich gar zu einer halbverdeckten Apologie bewogen fühlten? Offen gesagt, finde ich, daß diese bekritelnde Denkrichtung und die scheinbare Notwendigkeit des Schutzredners — und dies gewiß nicht allein im Falle Mendelssohn — nicht ganz zum Ruhme unserer

Jetztzeit dient und keinen besonders schönen Zug darstellt. Sind wir vielleicht dank der vielgepriesenen Fortschritte auf dem Wege oder gar schon so weit gekommen, daß die Ehrerbietung, die wir unseren großen Meistern schuldig sind, bereits auszusterben droht? Muß man in jedem eklektisch denkenden Musiker sofort den Rückschrittler nasen? Ich möchte hoffen, daß das Synchronisieren der Haydn- und Mendelssohn-Gedenkfeier zu einer mehr freisinnigen, um nicht zu sagen, mehr bescheidenen Denkart führen möge.

Eine so außerordentliche Popularität, wie sie eben Mendelssohn zuteil wurde, schleppt so manches Bedenkliche nach sich. Die Über- und Unterschätzung treten sich dicht auf die Fersen. Ähnliche Fälle sind zwar rar, aber so erging es seinerzeit unserem Dichter, Lord Byron, dessen Genie unter den Verfälschungen und Verwässerungen vieler schwächer gebauten und weniger begabten Nachahmer noch immer zu leiden hat. Ganz abgesehen davon, seinen Höhepunkt zu erreichen, haben diese nur sein Licht zu vernebeln und zu verdunkeln vermocht. Ebenso mußte Mendelssohn für seine Erfolge büßen. Der Vergleich aber ist, glücklicherweise meine ich, nicht weiter fortzuführen, denn der Tonmeister war der Antipode des eben genannten Dichters. Seine Muse wurde von weit helleren, heiteren Geistern umflogen. Er kannte weder das Erschütternde, Verzweifelnde, noch das Säuerlich-Morbide. Wohl aber zieht sich ein edler, nie abreißender melodischer Faden durch seine feinsinnige, farbenreiche Romantik. »Was nichts Neues zur Kunst bringt, kann nicht leben«, heißt es. Mit all seiner angeborenen Neigung zum klassisch Formellen und zum Symmetrischen brachte er uns sehr viel Neues. Irre ich mich nicht sehr, so wäre der Komponist der »Schönen Melusine« und der »Hebriden« der Vater aller Impressionisten zu nennen.

Behauptet wird, daß er kein zum Universum sprechendes Genie sei, uns nicht tief zu bewegen vermag, weil er nie sein Brod mit Tränen aß und ihm die bitteren Erfahrungen des grimmigen Lebenskampfes eines Mozart, eines Beethoven oder gar eines Schubert erspart wurden. Nun, die seltenen Vorzüge der Erziehung, der sozialen Familienstellung, der Sorgenfreiheit verhätschelten ihn nicht, noch haben ihn diese verhindert, eine unaufhörliche Tätigkeit in die kurzen 38 Jahre seines Lebens zu pressen. Auch wissen wir, daß das Lebenslicht des beneidenswerten Sonntagskindes zum Schlusse recht schwach und blaß brannte. Aber gerade da mußte sich der feinfühlend schaffende Künstler pflichtlich bewogen fühlen, noch die lästige Bürde einer Musikschule auf die kranken Schultern zu nehmen. Was war das anderes als Begeisterung für die Kunst, für das Wohl der Jugend? Jedenfalls nicht Brotnot.

»Wie fühlen Sie sich?« fragte Frau Moscheles. »Grau in Grau«, erwiderte der Maler-Komponist und wenige Tage danach war er nicht mehr.

Schwer, wenn nicht unmöglich ist es, die Blütezeit seines Schaffens zu bestimmen. Das Erscheinen des »Sommernachtstraumes« und des Violinkonzertes sind durch eine Reihe von Jahren getrennt und beide Werke gehören zu den unsterblichen.

Doch zwischen den unzweifelhaft inspirierten Perioden sind auch weniger begeisternde Momente zu treffen und die Täler scheinen vielleicht um so tiefer wegen der Höhe der Gipfel. Gestehen wir, daß er hie und da unseren kompliziert polyphonischen Ansprüchen nicht mehr genügend entspricht, daß die klar ausgeschnittene, glatt gefeilte, regelrechte Form, welche Schumann veranlaßte, ihn den Mozart des 19. Jahrhunderts zu nennen, und sein direkt ansprechender Melodienwurf der modernen Idee entgegengesetzt ist. Lassen wir es gelten, daß eine vielleicht oberflächliche Unruhe für die tiefer bewegende Leidenschaft Dienst tut.

Mit einem Worte, nehmen wir die Begrenzung seines Genies getrost an, bleibt nicht die außerordentlich reiche Erbschaft einer herrlichen Vollbringung übrig? Ein Nachlaß voller Erfindung, Melodie, Farbe und Atmosphäre. Ihm angeborene Eigenschaften, welche als Vorbilder der fast verschwindenden Eigenschaften: Symmetrie und Maßhalten recht wohl noch einmal von Nutzen sein könnten. Denn von demselben Mendelssohn sagte Brahms: »Einen großen Vorteil hatte er uns allen voraus, das war seine gute Schule. Was hat es mich nicht gekostet, als ich ins Mannesalter kam, das alles nachzuholen.« Ich wage zu sagen, daß Mendelssohn die allerstrengste Prüfung bestanden hat, welche man einem Komponisten, sei er auch von der denkbar höchsten Größe, auferlegen kann. Denn es ist kaum möglich, einen anderen zu nennen, mit dessen Schöpfungen die Welt in so naher Intimität, auf so vertrautem Fuße — im Konzertsaale wie im Hause — gestanden ist. Wenig, vielleicht keine Musik ist durch den allgemeinen Gebrauch so in die Gefahr geraten, dünn gehämmert zu werden.

Die seit dem Jahre 1847 verflossenen 61 Jahre haben soviel wirklich Progressives erzeugt, so manche naturgemäße Evolutionen und Übergänge erlebt und die Musik sich allerlei neue Elemente zugeeignet — von den schroffen Abschweifungen in das Experimentale ganz abgesehen — und trotzdem hallen seine reinen Wohlklänge erfreuend fort und unsere aufrichtige Bewunderung seiner Meisterstücke — und es sind deren viele — bleibt unvermindert. Die edle, feinsinnige, poesievolle Kunst kann nicht verstummen, noch der Name des liebenswürdigen und liebwerten Mendelssohn verwelken. (Lebhafter Beifall und Händeklatschen.)

Hierauf erhält das Wort Prof. Dr. Adler: Im Auftrage von Sir Mackenzie habe ich die Ehre zu verkünden, daß der Vortrag über Händel für die Vollversammlung am Samstag verschoben ist. Ferner habe ich die Ehre, die Kongreßmitglieder einzuladen, über Bitte der Hofphotographenfirma Wilh. Lechner in den Arkadenhof zu kommen und sich in einem Gesamtgruppenbilde aufnehmen zu lassen. Hierauf wird die Bildung der Sektionen nach dem Ihnen mitgeteilten Plane erfolgen.

Der Vorsitzende erklärt sodann die Sitzung für geschlossen.

(Schluß: 5 Uhr 10 Minuten nachmittags.)

Schlußsitzung

am 29. Mai, nachmittags 3 bis 5 Uhr, im Festsaale der k. k. Universität.

Vorsitzender: Sir Alexander Mackenzie.

Das Wort erhält Dr. Alfred Heuss (Leipzig) zur Gedächtnisrede auf Händel.

Als Händel vor 150 Jahren am 14. April in London starb, war er, einer der größten Söhne Deutschlands, in seinem Vaterlande wohl dem Namen nach, nicht aber in seinen Werken bekannt. Er hatte sich eine andere Heimat gesucht, in bewußtem Drange, seine Persönlichkeit voll zur Geltung zu bringen. In seiner ganzen Gesinnung so deutsch wie nur je ein großer Deutscher, fühlte Händel klar genug, daß das damalige Deutschland ihm niemals das werden könnte, was er brauchte. Was hätte ein Händel am Anfang des 18. Jahrhunderts in Deutschland sollen, an welchem deutschen Hofe dieser Zeit könnten wir ihn, diese unabhängige Herrschernatur, uns denken, wo gab es hier deutsche Art und zugleich Verhältnisse, die ihm, dem weltlichen Komponisten hätten genügen können! Wo hätte er in einer deutschen Hofstellung gerade denjenigen Faktor, den er instinktiv suchte, finden können, das Volk, dem er seine Kunst widmete, eine Nation, der er, wie der englischen, eines seiner Werke mit einer buchstäblichen Widmung übergab? All' das gab es für einen Komponisten mit der menschlichen Eigenart und dem künstlerischen Wesen eines Händel im damaligen Deutschland nicht, für große, deutsche Künstler, die zugleich im höchsten Sinne des Wortes Herrennaturen waren, bot das Deutschland Bachs und Händels mit seinen verwelschten Höfen keinen Raum. Das sollte erst weit über hundert Jahre später einem Richard Wagner gelingen. Was Deutschland aus sich allein heraus, ohne Unterstützung seiner Fürsten auf dem Gebiet der öffentlichsten aller Musikgattungen, der Oper, zu leisten und zu bieten vermochte, das hatte Händel in Hamburg kennen gelernt und bald mit dem fast unheimlich sicheren Instinkt, der auch seiner Kunst den Charakter gibt, als untauglich für seine Persönlichkeit durchschaut. Während ein so glänzendes Talent wie Reinhold Keiser sich am Hamburger Ruhm begnügen konnte, an ihm aber auch zugrunde ging, zog es den bedeutend jüngeren und trotzdem innerlich viel gereifteren Händel von dieser einzigen bedeutenden Stätte öffentlicher Opernpflege in Deutschland bald wieder hinweg. Aber das ists nicht allein. Händel stand auch Italien als neue Heimat offen, hier, wo freiere künstlerische Verhältnisse herrschten.

Wie kaum einen zweiten großen deutschen Musiker feierte dieses kunstgastliche Land seinen caro Sassone, nirgends hat es auch Händel so gefallen wie hier, und dennoch, er wendet auch diesem Lande den Rücken und wählt sich das ihm stammverwandte England, das seine zweite Heimat werden sollte und ihm nach heißem Kampf denjenigen Nährboden für seine Kunst gewährte, dessen sie bedurfte und wie sie ihn sonst nirgends im damaligen Europa gefunden hätte.

Wir können Händels Leben im Großen wie im Kleinen betrachten, immer ist es die Persönlichkeit, die bestimmend eingreift und gestaltet. Nirgends treffen wir ein von den Verhältnissen Sichtreibenlassen, aber auch nirgends die geringste nervöse Übereilung, an der z. B. ein Richard Wagner mit seiner tollkühnen Pariserübersiedlung so schwer zu büßen hatte. Selten ist auch ein überaus mannigfaltiges Künstlerleben organischer verlaufen wie dasjenige Händels, so wenig gerade ihm die bittersten Kämpfe des Lebens erspart blieben, Kämpfe von einer Intensität, daß man sich auch nicht einen einzigen von allen großen deutschen Musikern an Händels Londoner Stelle denken könnte. Das ist es denn auch, was Händels Leben und seiner Kunst ein so charakteristisches Gepräge gibt: Nicht das Künstlertum allein vertritt Händel, sondern immer steht dicht hinter diesem auch die wuchtige, gewaltige Persönlichkeit. Bei wie wenigen großen deutschen Musikern ist dies der Fall! Bachs, Mozarts oder Haydns künstlerischer Erscheinung trat die menschliche Persönlichkeit nicht schützend und stärkend, die Wege ebnend, zur Seite, so sehr besonders die zwei ersten der genannten Meister ein echtes Selbstbewußtsein zur Geltung zu bringen suchen, immer aber tritt die menschliche Persönlichkeit hinter der künstlerischen in ihrer Bedeutung zurück. Erst wieder bei Beethoven finden wir einen großen Künstler, bei dem wir menschliche und künstlerische Persönlichkeit in gleichem Lichte strahlen sehen. Händel und Beethoven wären auch ohne ihre Kunst große Kerle; wer an Seelenwanderung glaubt, kann sich die beiden in früheren Zeiten entweder als große Feldherrn oder Staatslenker denken — verglich sich doch auch Beethoven nicht ungern mit einem Feldherrn, der selbst einen Napoleon besiegt haben würde — es sind Cäsaren oder Cromwells. Daran vermögen wir weder bei einem Bach, noch bei einem Mozart oder Haydn zu denken.

Wo die menschliche Persönlichkeit mit einer derartigen Wucht neben der künstlerischen hervortritt, wird man gut tun, sich dieses seltenen Verhältnisses immer voll bewußt zu sein, wenn man die letztere erfassen will. Und das ist bei Händel in noch fast stärkerem Maße notwendig als bei Beethoven. Die ganze Erklärung Händels bis in ihre Einzelheiten basiert auf einer klaren Erkenntnis seiner Persönlichkeit. Hiezu das Wichtigste bloßzustellen, die Händelsche Kunst ganz im Anschluß an seine kolossale Persönlichkeit erklären zu suchen, scheint heute um so angebrachter, als man infolge artistischer Strömungen geradezu verlernt hat, das Kunstwerk eines Künstlers aus seiner Persönlichkeit heraus zu ergründen. Das kommt eben in der Musik

auch daher, weil die außerkünstlerische Persönlichkeit meistens hinter dem Künstler zurücktritt und man deshalb in gewisser Beziehung rein künstlerisch verfahren muß, bei Händel hat man aber in geradezu einziger Weise von der menschlichen Persönlichkeit auszugehen. Tut man dies, so erschließt sich bei diesem Meister eigentlich alles, sowohl seine positiven wie, sagen wir einmal so, seine negativen künstlerischen Seiten.

Da haben wir gleich an seine persönlichste und größte Schöpfung zu denken, an sein Oratorium, seinen dramatischen Beruf überhaupt. Richtig gehandhabt, schließt das Drama alles Kleine aus, die größten Dramatiker aller Zeiten, von den griechischen Dramatikern über Shakespeare bis zu Wagner, sind derart in ihrem Beruf aufgegangen, daß sie für andere Kunstgattungen relativ wenig Zeit mehr fanden. Das schließt nicht aus, daß sie in anderen Kunstgattungen nicht ebenfalls Großes geleistet haben; Händel der Instrumentalkomponist ist von ganz einziger Bedeutung. Aber die Größe der gewählten dramatischen Stoffe bildet den angeborenen weiten Blick solcher Männer noch mehr aus und dies bewirkt, daß, im dramatischen Lichte betrachtet, Kleineres bei ihnen zurücktritt. Aus den gewählten Stoffen sowie ihrer Behandlung erkennt man eigentlich schon den ganzen Händel. Er gibt sich zur Hauptsache nur mit großen Dingen ab, mit den Schicksalen bedeutender Menschen und Völker; seine sämtlichen Oratorien sind, wenn man sich so ausdrücken darf, konkret gestaltete große Ideen unter der Devise: Aus dem Leben heraus ins Leben hinein, das größte Problem aller Kunst. Was steckt an allgemeinstem Ideengehalt nicht alles in seinen über zwei Dutzend Oratorien! Seine Helden und seine Völker stehen nicht um ihrer selbst willen da, sondern im Dienste allgemeiner Ideen, sie schaffen sich ihr Schicksal selbst, das Vorsehungsmoment in der Form des göttlichen Wunders spielt keine oder nur eine Nebenrolle. Das war eine Folgeerscheinung der Wahl Englands zur zweiten Heimat, jenes gesund rationalistischen Englands, das einen Shakespeare hervorgebracht hatte. Man denke an Oratorien wie Belsazar, Saul oder Samson. Ein Belsazar geht nicht deshalb zu Grunde, weil er ein Gegner des Jehova ist, sondern weil er völlig entnervt und sein Volk untüchtig ist. Es wiederholt sich hier das Schicksal aller Völker und ihrer Fürsten, wenn ihre Zeit gekommen ist. Statt der Babylonier können wir das Reich der Spätrömer setzen, statt Belsazars einen der letzten römischen Imperatoren. Da haben wir in diesem Oratorium Weltgeschichte; ein tüchtiges Volk, das des Cyrus, schlägt ein untüchtig gewordenes nieder. Oder ein Oratorium wie Saul. Nicht deshalb geht dieser einst große König zu Grunde, weil ihn der liebe Gott, weil ihn Jehova verlassen hat, sondern weil dieser Saul sich von Neid und Eifersucht gegen den besten Diener des Staates, gegen David unterjochen läßt, weil er es nicht versteht, diesen an sich zu ziehen. So etwas kommt auch heute noch vor. Neid und Eifersucht stürzen diesen König, er hat sich sein Schicksal selbst gegraben. Vergleichen Sie Händels Saul mit einer Bearbeitung

des gleichen Stoffes unserer »aufgeklärten« Zeit, mit dem »Saul« des Dichters Heyse, um zu sehen, welche Welten zwischen der Behandlung des gleichen Stoffes liegen. Hier kämpft Saul gegen Jehova, dem es gefiel, ihn fallen zu lassen. Welch' ungleicher und vor allem, welch' lächerlicher Kampf! Ein Händel hätte eine derartige Behandlung des Vorwurfs mit grimmigem Lachen bei Seite geschoben. Oder sein Samson! Fehlen kann jede Kraftnatur, schon hunderte Male ist eine solche dem Weibe erlegen, bei wie vielen Führern eines Volkes trifft dies zu, aber die Größe im Unglück, das Erkennen der Schuld, das Erwachen des Selbstbewußtseins, der kolossale Willen, die Schuld wieder gut zu machen, sie zu sühnen, es gibt kaum eine gewaltigere Darstellung der Idee: Größe im Unglück, als wie sie sie in diesem Werk gefunden hat. Und so und ähnlich sind fast sämtliche Oratorien Händels! Es sind Volksdramen, Spiegel des menschlischen Lebens nach ihren Tiefen und Höhen hin, es ist Menschheitsgeschichte in ihren wichtigen Vertretern. Auf derartige Stoffe und ihre Behandlung kann nur ein Künstler kommen, dessen ganze Persönlichkeit auf großen Anschauungen beruht, der als Mensch weltgeschichtlich und allgemein menschlich fühlt. Es sind Probleme, wie sie Beethoven in seinem Fidelio, in seiner 9. Sinfonie oder Wagner in seinem Nibelungen-Drama, dieser Tragödie des Fluchs des Goldes behandelt hat. Hierauf beruht auch Händels Stellung in der Kunstgeschichte; er ist künstlerischer Ethiker. Kein großer Künstler hat Händel um seine großen ethischen Stoffe in ihrer klaren, allverständlichen Fassung mehr, man darf so sagen, beneidet wie Beethoven. Wir wissen, daß er in seiner späteren und reifsten Zeit im Sinne hatte, Oratorien im Sinne Händels zu schreiben, und daß seine Vergötterung Händels ihn das große, tiefe Wort über die Händelsche Kunst sprechen ließ: Das ist das Wahre!

Auf die Idee des Kunstwerkes kam es Händel immer an. Fand er eine solche, wie er sie brauchte, klar ausgesprochen, so machte ihn dies oft sogar etwas nachlässig gegenüber dem dramatischen Aufbau. Das ist ein Fehler, der sich auch bei diesem und jenem Oratorium in späterer Zeit rächen mußte. Händel verließ sich eben in solchen Fällen ganz auf seine Kraft, die Idee voll und ganz zur Geltung bringen zu können und suchte dann durch seine Musik dramaturgische, ihm sicherlich voll bewußte Schwächen des Textes zu übertönen. Man findet oft gerade in den Höhepunkten dramatisch schwächer aufgebauter Oratorien seine größten Leistungen.

Der Ausdruck der großen menschlichen Persönlichkeit bei Händel zeigt sich in der Wahl des dramatischen Berufes überhaupt. Mit dem Drama wirkt man am stärksten, am direktesten auf breite Schichten. Ein Mann wie Händel will aber wirken und dies so stark als möglich. Er sucht den Erfolg, und wenn er sich nicht einstellt, so erzwingt er ihn geradezu. Seine mittlere Londonerperiode ist geradezu unter dem Prinzip: Erfolg um jeden Preis aufzufassen. Bei Händel gibt es kein mehr oder weniger verschämtes oder auch halb unfreiwillig gewähltes Verzichten auf den Erfolg, im Gegenteil, er

muß diesen haben, um existieren zu können. In stärksten Gegensatz stellt sich hierin Händel zu seinem Zeitgenossen Bach, der ein Werk nach dem anderen einschließen mußte, und selbst zu dem späteren Beethoven. Unsere Zeit ist geneigt, Händel daraus einen Vorwurf zu machen, was eben nur möglich ist, wenn man seine Persönlichkeit verkennt. Denn was bei kleinen Naturen den Ruin herbeiführen kann, das Streben nach äußerem Erfolg, das macht bei einer Natur wie der Händelschen eine ihrer charakteristischsten Tugenden aus. Denn ein Händel vergibt sich dabei in seinen künstlerischen Tendenzen nicht das Geringste; es heißt bei ihm nicht: Ich komme zu euch, sondern ihr müßt zu mir kommen und wenn ich euch dazu zwingen müßte. Die grandiose Herrennatur Händels zeigt sich in kaum etwas stärker als in diesem Erfolgerzwingen. Wie alle realen Naturen steht Händel in dieser, in seiner Zeit; wer kann sich Shakespeare in der Art denken, daß er ein Werk nach dem anderen in seinem Schreibpult eingeschlossen hätte, der Zeit harrend, die für diese Schöpfungen reif würde? Wer seine Zeit durch seine Werke zum Erfolg zwingt, der ist auch sicher, daß sie über diese Zeit hinausreichen.

Und weiter verstehen Sie auch aus diesen Anschauungen heraus Händels monumentalen Stil, seine Wirkung auf breite Massen, über die sich bis auf unsere Zeit die allergrößten Meister der Tonkunst einig sind und hierin Händel die Palme reichen. Wie kaum ein Komponist ist Händel auf große Wirkungen bedacht, er will einschlagen und er tut es, wie in seinem Isreal etwa derartig, daß selbst die an seinen monumentalen Stil gewöhnten Zeitgenossen ihm nicht mehr folgen können.

Dann denke man an Händels musikalische Gestaltung, besonders an seine Formgebung. Kein Meister dieser Zeit ist hierin freier und unbekümmerter vorgegangen wie Händel, eigentlich steht er hier überhaupt unter den großen Musikern einzig da, wenn man sich vor Augen hält, daß seine Kühnheit sich mit einer plastischen Formvollendung — eine Folge der Aneignung italienischen Formgefühls — vereinigt. Der Entwicklung der Oper greift Händel in seinen Oratorien formell in der Disponierung großer Szenen weit voraus und käme man einmal dazu, die dramatischen Oratorien szenisch aufzuführen, so würde dies wohl allgemein bewußt werden. Die Freiheit der Formgebung, wovon als Einzelfall die starke Bevorzugung der einfachen Arie angeführt sei — gibt es doch Oratorien, in denen die Dacapo-Arie beinahe gar nicht vorkommt — das freie Schalten mit dem rezitativischen und ariosen Gesang, die Gruppierung großer Szenen, das alles ist nicht in erster Linie Ausfluß spekulativer Erwägungen, sondern vornehmlich seiner Persönlichkeit. Auch im einzelnen ist Händel oft unerhört kühn, es gibt sicherlich keinen Meister, der mit der Form der Fuge jemals ungenierter umgesprungen ist wie Händel. Es ist ihm ganz gleich, in einer Instrumentalfuge — denken Sie z. B. an die F moll-Fuge in der F moll-Klaviersuite — die Stimmen plötzlich zu verdoppeln, zu verdreifachen, dramatisch

dreinzuschlagen. Hier wie überall zeigt sich eine Renaissance-Kraftnatur, die sich um das Bestehende gerade so weit kümmert, als es ihr paßt.

Zu einer Charakteristik von Händels Schaffen würde auch die enorme Schnelligkeit im Ausführen selbst seiner größten Werke gehören. Auch dies hängt mit seiner kühnen Persönlichkeit aufs engste zusammen. Händel arbeitet hier ähnlich wie ein großer Feldherr, der Schnelligkeit und Beweglichkeit zu seinen größten Tugenden rechnen darf, wenn die Vorbedingungen für ein rasches Ausführen erfüllt sind. Das sind die stillen Vorarbeiten, die Ausarbeitung des Planes, die Schulung der Truppen zu absoluter Zuverlässigkeit. Ganz gleich bei Händel. Wir hören oft monatelange nichts von Arbeiten, sollte dieser enorme Arbeiter etwa geruht haben? Das ist die Zeit ruhiger, stiller Vorarbeit, er bespricht sich mit dem Dichter und sammelt das thematische Material. Plötzlich wird dann die Ausführung in Angriff genommen, mit einer geradezu vulkanartigen Heftigkeit wird gearbeitet, in ein paar Wochen liegen die größten Werke vor. Auch das ist nur bei einem absoluten Verlaß auf sich möglich. Bleibt ein oder das andere Mal, wie bei seinen Opern, der Erfolg aus, gleich steht Händel nach einer solchen Niederlage wieder mit einem Werke da, niemals läßt er sich verblüffen, immer wieder hat er noch etwas zu vergeben und erhebt sich trotziger als wie zuvor.

Man wäre ein einseitiger Lobredner Händels, sähe man das gelegentlich Negative dieses Verfahrens nicht. Manche Partien kommen zu kurz weg, sie werden leicht, ja stereotyp behandelt; Händel schlendert, wie Mozart sich ausdrückte, darüber hinweg. Nie geschieht dies aber bei den großen Partien eines Werkes, worauf man den ganzen Händel von seinen ersten Opern an prüfen kann. Es ist auch hier wie mit dem Leben großer Persönlichkeiten, die in großen Momenten des Lebens ihre ganze Größe zeigen, während sie in den kleinen wie gewöhnliche Sterbliche vor uns stehen können. Da geben sie sich gar nicht die Mühe, ihre Bedeutung hervorzukehren. So macht es Händel vielfach auch in seinen Werken, es liegt ihm gar nicht daran, eine weniger bedeutende Stelle durch eine sorgsame Musik bedeutender machen zu wollen, er faßt das Leben in seiner ganzen Natürlichkeit auf. Wo es unbedeutend ist, geht er leicht darüber hinweg und wartet, bis wieder größere Momente eintreten. Das ist durchaus nicht moderne Kunstauffassung, die in gewisser Beziehung darin gipfelt, aus allem und jedem möglichst viel herauszuschlagen, dadurch dann und wann eine größere Abgeschlossenheit erreicht, diesen Vorzug aber sehr oft mit einer Nivellierung der Höhepunkte aufhebt. Niemand wird Händels Verfahren für einen absoluten Vorzug ansehen wollen, aber das darf betont werden, daß es auf einer derart gesunden Kunstauffassung beruht, wie sie sich bei keinem zweiten großen Meister der Tonkunst wieder findet. Als Gegenbeispiel kann vor allem Shakespeare gelten. Wie lange läßt dieser Dichter oft seine Klaue im Verborgenen, bis sie plötzlich wieder hervorschnellt und man die etwas ermüdenden Nebenstellen vergißt.

Und nun lassen Sie mich auch in aller Unbefangenheit über jenen Händel ein paar Worte sagen, der mit ungenierter Hand die Werke anderer Komponisten benützte oder, wie man sich etwa in neuerer Zeit ausdrückt, geplündert hat. Niemals dürfte, wenn über Händel gesprochen wird, das Kapitel der Entlehnungen übergangen werden, denn es gehört zu Händel so nötig wie irgend etwas, und mit voller Absicht stelle ich es an den Schluß dieser Betrachtungen. Man darf ruhig sagen, daß niemand in ein inneres Verhältnis zu der ganzen Persönlichkeit Händels gelangt ist, der in Händel einen Plagiator sieht. Ausdrücklich sei betont, daß kein großer Meister bewußt so viel von anderen Komponisten entlehnt hat wie Händel und daß die Entschuldigung, zu Händels Zeit hätte man hierüber andere Anschauungen gehabt als heute, nur zu einem geringen Teil stichhaltig ist. Denn die Entlehnungen Händels sind eigentlich völlig aus seiner Persönlichkeit zu erklären, vor allem diejenigen, die von ihm nicht einer durchgreifenden Änderung unterzogen worden sind. Wie ist es möglich, darf man sich vor allem fragen, daß Händel, der so eminent viel Eigenes und viel Größeres, als er vorfinden konnte, zu vergeben hatte, zu dem Tonmaterial anderer Komponisten greift, und wie ist es, muß man weiter fragen, möglich, daß das fremde Gedankenmaterial im Händelschen Sinn wirkt, selbst dann, wenn Händel keine durchgreifende Änderung vollzog? Ohne ein Kennen seiner Persönlichkeit ist es schlechterdings unmöglich, dieses Rätsel zu lösen. Charakteristisch ist vor allem, daß es viele Entlehnungen gibt, wo man sich direkt sagt, Händel hätte in der gleichen Zeit ohne weitere Anstrengung dasselbe machen können, denn es handelt sich um ganz einfache, in der Luft liegende Tonreihen oft ganz mittelmäßiger, gänzlich unbekannter Komponisten. Und hier findet man den Hauptgrund für Händels Entlehnungen: Er entdeckt in Stücken solcher Komponisten plötzlich ein Moment, das seinen Zwecken entspricht und hält es nun für überflüssig, das, was er selbst hätte machen können, von Grund aus selbst zu machen. Ohne weiteres greift er zu, er sieht in diesen Komponisten Hilfsarbeiter, dazu geeignet, ihm da und dort einen Dienst erweisen zu dürfen. Nirgends kehrt Händel seine Herrennatur, sein königliches Selbstbewußtsein stärker heraus als hier, in diesem, von ihm selbst geschaffenen Verhältnis zu anderen Komponisten. Wie selbst der größte Feldherr, der größte Staatsmann ausführende und beratende Organe besitzt und ihre Dienste in Anspruch nimmt, ähnlich macht dies Händel gelegentlich mit den Kompositionen anderer, er weiß genau genug, daß es mehr als genug Fälle gibt, wo er sich auch in der Ausführung einer Idee nur auf sich selbst verlassen, nur sein eigenes Genie in Anspruch nehmen kann. Händel findet es einfach nicht nötig, gleichsam die Noten selbst zu schreiben, wenn er zufällig geeignete schon geschrieben findet. Das alles kann aber nur ein Mann tun, der eine machtvolle Persönlichkeit hinter derartige Entlehnungen zu stellen vermag, die dadurch in ganz neuem Lichte dastehen. So verhält es sich im Grunde genommen mit allen Gedankenentlehnungen großer Männer; geht ein fremder Gedanke

durch ihre Persönlichkeit, wird er von dieser gedeckt, so gewinnt er gleich an allgemeiner Bedeutung. Wenn ein Goethe sagt: Alle Schuld rächt sich auf Erden, so weiß ich, daß dies kein Originalgedanke Goethes ist, da aber ein Goethe hinter diesem einfachen Ausspruch steht, gewinnt er an Bedeutung ganz außerordentlich; ob ich will oder nicht, ich muß ihm einen tieferen Sinn unterlegen. So ists auch mit den Händelschen Entlehnungen; stände nicht seine gewaltige Persönlichkeit hinter ihnen, sie würden nur gerade die Bedeutung haben, die ihnen ihr oft mittelmäßiger Autor untergelegt hat, nämlich oft keine. Wenn ein Beethoven in seiner reifsten Zeit sagte, Händel ist der größte Komponist, der je gelebt hat, so hat dies eine andere Bedeutung, als wenn es ein unbedeutender Enthusiast sagt; das Wort Beethovens zwingt mich allermindestens dazu, darüber nachzudenken, warum Händel für Beethoven die höchste Stellung unter den Komponisten einnimmt. Es kommt eben auf die Persönlichkeit an. Steckte hinter einer Menge Beethovenscher Themen nicht sein gewaltiges Antlitz, sie wären rein musikalisch oft bedeutungslos; eine kleinere Persönlichkeit, selbst von der musikalischen Größe eines Beethovens, würde nicht wagen, sie zu bringen Händels ganze Kunst ist aber derart auf seine menschliche Persönlichkeit gestellt, daß man in ihr den Schlüssel für seine Kunst bis in alle ihre Einzelheiten findet. Mögen diese Bemerkungen wenigstens als ein kleiner Versuch hiezu angesehen werden. (Lebhafter Beifall und Händeklatschen.)

Der Präsident ersucht um Mitteilungen über die Tätigkeit der einzelnen Sektionen und Vorschläge zu Resolutionen.

Für **Sektion I a (Alte Musikgeschichte), I b (Neue Musikgeschichte) und I c (Einrichtung historischer Musikwerke für Aufführungen)** erstattet den Bericht Prof. Dr. Johannes Wolf (Berlin). Er dankt zunächst den Vertretern des Kongreßausschusses für ihre Mühewaltung und gibt eine Übersicht über die Referate und Diskussionen. (Siehe Spezialbericht.) Er bedauert, daß zu den Diskussionen verhältnismäßig wenig Zeit zur Verfügung stand, desgleichen, daß einige Referenten von der Verhinderung ihres Erscheinens nicht rechtzeitig Mitteilung gemacht haben, wodurch die Feststellung der Tagesordnung erschwert war. Innerlich im Zusammenhang zu der Tätigkeit dieser Sektion gehörig bezeichnet er die von Pierre Aubry (Paris) vorgelegte und von der Sektion einstimmig angenommene Resolution:

»Der III. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft begrüßt es mit besonderer Genugtuung, daß in der unmittelbar vorausgegangenen internationalen Konferenz die Herausgabe eines **Corpus scriptorum de musica** unter Beteiligung von Vertretern der verschiedenen Staaten organisiert wurde. Es wird die zuversichtliche Erwartung und das Ersuchen ausgesprochen, daß dieses nicht nur für die Musikwissenschaft, sondern auch für alle verwandten Gebiete hochwichtige und für die Kulturgeschichte im allgemeinen hochbedeutsame Unternehmen an allen kompetenten Orten die notwendige und geeignete

Unterstützung und Förderung finde. Zugleich ergeht an alle Mitglieder der Internationalen Musik-Gesellschaft die Aufforderung, in jedweder Weise, besonders auch durch die Ermunterung nahestehender Institute und Persönlichkeiten zur Subskription dem Interesse dieser schwierigen Publikation zu dienen.«

Über die **Sektion Id (Geschichte der Oper)** referiert Professor Dr. Adolf Sandberger (München). (Siehe Spezialbericht.) Am Schlusse der Sitzungen dieser Sektion regte Dr. Hermann Abert (Halle) an, es möge für die nächste Zusammenkunft das, was auf dem Gebiete der einzelnen Fächer seit dem Kongreß neu geleistet wurde, in einem Referate zusammengefaßt werden. Herr Privatdozent Doktor Ludwig Schiedermair (Marburg) regte die Herausgabe einer Oper von Terradellas, Traëtta oder Paër an. Prof. Adolf Sandberger dankt der Kongreßleitung für die ausgezeichnete und umsichtige Vorbereitung und den Vertretern des Kongreßausschusses und Schriftführern für den Eifer, mit dem sie sich zur Verfügung gestellt haben.

Für **Sektion I e (Lautenmusik)** erstattet Dr. Adolf Koczirz (Wien) den Bericht. (Siehe Spezialbericht.)

Die Sektion legt dem Kongreß folgende Resolution vor:

»Die in der Sektion Ie aus Anlaß des Wiener Kongresses tagende Kommission zum Studium der Lautenmusik hat den Beschluß gefaßt, an die Kommission zur Herausgabe der Denkmäler der Tonkunst in Deutschland die Bitte zu richten, bei den von ihr veranlaßten Aufnahmen von Musik-Beständen ihr besonderes Augenmerk auch der Aufnahme von Tabulaturen sämtlicher Instrumente (in Handschriften und Drucken) zuwenden zu wollen.«

Angenommen.

Über die **Sektion II (Exotische Musik und Folklore)** referiert Dr. Erich v. Hornbostel (Berlin). (Siehe Spezialbericht.) Er konstatiert, daß die Sektionsberatungen sehr gut besucht waren und bezeichnet es als einen Fortschritt gegenüber dem Baseler Kongresse, daß jedem Vortrage eine ausgedehnte und interessante Diskussion folgte. Es wurde die Hoffnung ausgesprochen, daß das Verhältnis zwischen Vortrag und Diskussion noch weiter zu gunsten der Diskussion verschoben werden möge. Vier der angemeldeten Referate mußten entfallen. Das Ergebnis der Sektionsberatungen sei als ein sehr gutes zu bezeichnen. Folgende Resolutionen wurden vorgelegt:

Resolution (beantragt von Prof. P. Wilhelm Schmidt, St. Gabriel bei Mödling):

»Der Kongreß fordert die bestehenden Phonogrammarchive auf, sich zu einigen über die Methoden der Aufnahme, insbesondere die Wahl der Instrumente.«

Resolution (über Antrag des Herrn Direktors Korganoff aus Tiflis):

»Die Aufzeichnung und Publikation einstimmiger Melodien soll erfolgen mit Analysen und Kommentaren, jedoch ohne den geringsten Versuch einer Harmonisierung, wo diese nicht im Volke selbst üblich ist, überhaupt ohne irgendwelche Änderungen oder Ergänzungen des Urtextes.«

Resolution (beantragt von Frau Eugenie Lineff, Moskau):

»Bis zum nächsten Kongreß soll ein Fragebogen für musikalische Ethnographie und Folklore vorbereitet und als einer der Hauptgegenstände auf die Tagesordnung gesetzt werden.«

Sämtliche Resolutionen wurden angenommen.

Über **Sektion III (Theorie, Ästhetik, Didaktik)** berichtet Prof. Dr. Friedrich Jodl (Wien). Er konstatiert, daß die Sektion in ihren Tagungen ganz besonders fleißig und ausdauernd gewesen sei, was sich zum Teile daraus erklärt, daß die teilweise sehr abstrakten Gegenstände, die in dieser Sektion zu behandeln waren, eine etwas weiter ausgreifende Verständigung und theoretische Ausführungen nötig gemacht haben. Die Diskussionen haben stellenweise einen lebhaften Gang genommen, manches habe mehr den Charakter eines persönlichen Meinungsaustausches getragen. Einige der wichtigeren und besonders von den Rednern selbst aufgezeichneten Diskussionsäußerungen wurden dem Protokoll beigeschlossen. (Siehe Spezialbericht.) Es wurden folgende Resolutionen vorgelegt:

Resolution (beantragt von Prof. Franz Haböck, Wien):

»Da die Reform des Musik- und besonders des Gesangsunterrichtes eine notwendige Bedingung für den Fortschritt der Kunst und der allgemeinen Kultur bedeutet, soll in jedem Staate eine Enquete einberufen werden, an welcher Vertreter der Unterrichtsbehörden und aller Fachkreise teilzunehmen haben.

Gegenstände der Beratung dieser Enquete sollen sein:

1. Feststellung der Lehrziele und Lehrpläne für Musik nach modernen Grundsätzen in allen Schulkategorien, besonders aber für die Anstalten zur Ausbildung von Gesangslehrern für allgemeine und Fachschulen.
2. Regelung des Prüfungswesens.
3. Vorschläge zur ideellen und materiellen Hebung des Musiklehrerstandes.«

Resolution (beantragt von Charles Malherbe, Paris):

»Der III. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft empfiehlt mit besonderem Hinweise auf die in Wien gebotenen, so hochinteressanten Konzerte Aufführungen historischer Werke zur Vertiefung des künstlerischen Verständnisses und zur Klärung des Geschmackes.«

Resolution (beantragt von Charles Malherbe, Paris):

»Der III. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft empfiehlt den Redaktionen der Tageszeitungen, nur musikhistorisch geschulte Berichterstatter zu verwenden, um dem Publikum in seinem Bestreben, sich zu bilden, entsprechen zu können.«

Resolution (beantragt von Prof. Dr. Guido Adler, Wien).

»Der III. Kongreß der Internationalen Musik-Gesellschaft beschließt, an die Regierungen aller Kulturstaaten die Aufforderung zu richten, in dem Geschichtsunterricht an Mittelschulen Rücksicht zu nehmen auf die Hauptphasen und hervorragendsten Meister der Tonkunst mit Hinweis auf die kulturelle Bedeutung der Musikpflege und die Fortschritte der Musikwissenschaft. Auch in den Bürgerschulen oder den diesen gleichwertigen Schulen sollte wenigstens auf einige Tonheroen der betreffenden Länder in der Heimatskunde aufmerksam gemacht werden, so z. B. in Deutschland und Österreich auf Bach und Händel und die Meister der klassischen Wiener Schule (Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert), von denen biographisch-künstlerische Geschichtsbilder gegeben werden sollten. Zur Illustration sollten einzelne Beispiele, besonders bei internen Aufführungen von Liedern und Kammermusikstücken sowie Gelegenheit geboten werden, populären Konzerten mit sorgfältig ausgewähltem Programm beizuwohnen. Hiedurch würde der Veredlung des Geschmackes und der Reinigung der Sitten Vorschub geleistet und eine passende Ergänzung zu den körperlichen Übungen geschaffen werden. Diese letzteren könnten teilweise mit musikalischen (gesanglich-rhythmischen) Übungen vereint werden, wodurch der Anstand der Bewegungen gehoben würde.«

Sämtliche Resolutionen werden angenommen.

Über **Sektion IV a (Bibliographie und Organisationsfragen), IV b (Musikalische Länderkunde)** berichtet Direktor O. G. Sonneck (Washington). (Siehe Spezialbericht.) Die Sektion einigte sich dahin, daß nur Vorträge und Referate gehalten werden sollten, deren Verfasser persönlich zugegen waren und daß die übrigen eventuell für den Druck reserviert werden. Einzelne Referate haben eine besonders lebhafte Diskussion hervorgerufen. Nach den Beratungen der Sektion trat die nach Beschluß des Baseler Kongresses eingesetzte musikbibliographische Kommission der Internationalen Musikgesellschaft zu einer Beratung zusammen. Im Einverständnis mit dieser legt die Sektion folgende Resolutionen vor:

»a) Es ist dringend erwünscht, daß die Musikgelehrten bibliographisches Material (Ergänzungen und Verbesserungen zu Eitners Quellenlexikon, neue Fundorte, neue Werke, neue Autoren etc.) dem Bibliographischen Bureau der Internationalen Musik-Gesellschaft (Berlin W. Schinkelplatz 6) mitteilen.

b) Das Bibliographische Bureau zu Berlin wird nach Möglichkeit bereit sein, jedem Interessenten gegen Erstattung der Unkosten einschlägige Auskunft zu geben.

c) Außerdem ist in geeigneter Weise eine Veröffentlichung des Gesamtmaterials als Ergänzung in Aussicht zu nehmen.«

»Die Bibliographische Kommission der Internationalen Musikgesellschaft soll beauftragt werden, über die Anschaffungs-

fonds für Musikalien und Schriften über Musik in den öffentlichen Bibliotheken der einzelnen Länder Erhebungen anzustellen.«

»Die Sektion empfiehlt nach Vorschlag des Herrn Dr. Mantuani die Anlage a) eines Lexikons des deutschen Liedes, b) eines Verzeichnisses der historischen katholischen liturgischen Texte, c) eines Opernlexikons und zwar in tabellarischer Form.«

Resolution (über Anregung von Dr. Hermann Abert, Halle a. S., und Prof. Dr. Johannes Wolf, Berlin):

»Im Interesse der Musikwissenschaft als auch des musikwissenschaftlichen Nachwuchses ist es unbedingt wünschenswert, daß in Zukunft musikwissenschaftliche Vorbildung eine Grundbedingung zur musikbibliothekarischen Anstellung sei.«

Resolution (über Antrag von Prof. Dr. Guido Adler, Wien):

»Der III. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft beschließt, bei Regierungen und gelehrten Gesellschaften das Ersuchen zu stellen, daß bei den von diesen subventionierten wissenschaftlichen Reisen besonders von Philologen und Historikern Rücksicht genommen werde auf musikalische Vorlagen älterer Zeit, welche in Sammelcodices oder sonst zerstreut sich finden. Wenn auch der betreffende Forscher nicht auf dem Gebiete der Musikwissenschaft heimisch sein sollte, so genügt doch, auf diesen oder jenen Fund aufmerksam zu machen und Beobachtungen mitzuteilen. Am zweckmäßigsten wäre, wenn Forscher, die mit photographischen Apparaten ausgestattet sind, Aufnahmen machen würden, was bei dem heutigen Verfahren (Papier, schwarz-weiß) ohne Mühe geschehen und wenigstens als Grundlage einer ersten Nachricht dienen könnte. Diese sollte an ein Universitätsinstitut des zugehörigen Staates gerichtet werden, das verhalten wäre, öffentlich davon Mitteilung zu machen (etwa in der Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft).«

Sämtliche Resolutionen werden angenommen.

Über **Sektion Va (Katholische Kirchenmusik)** referiert Dr. Karl Weinmann (Regensburg). (Siehe Spezialbericht.) An einzelne Referate habe sich eine sehr anregende Diskussion angeschlossen und es sei auch über strittige Punkte eine friedliche Einigung erzielt worden. Zu dem Vortrage des Dr. Wilhelm Widmann (Eichstädt) besorgte der Kirchenchor der Dominikanerkirche in Wien die illustrierenden Beispiele, wofür der Referent den herzlichsten Dank ausspricht, ebenso für den Choralvortrag der hochw. P. P. Benediktiner von Seckau, die die Illustration zum Vortrage des Prof. Dr. Peter Wagner (Freiburg) gaben. Es werden folgende Resolutionen vorgelegt:

»Die Mitglieder des III. Kongresses der Internationalen Musikgesellschaft begrüßen aufs wärmste die Maßnahmen Sr. Heiligkeit Papst Pius X. zur Wiedereinführung des gregorianischen Gesanges

vom wissenschaftlichen wie vom künstlerischen Standpunkte aus und erklären an ihrer Verwirklichung nach Kräften mitarbeiten zu wollen.«

»In Erwägung, daß der allgemeine Verfall der kirchlichen Instrumentalmusik erst im 18. Jahrhundert eingerissen ist, und daß andererseits im 17. Jahrhundert Kirchenkompositionen mit Instrumentalbegleitung entstanden, die, soweit man bisher zu urteilen vermag, dem Geiste und Ernste der Liturgie nicht widersprechen, erklärt die Sektion, daß eine wissenschaftliche Untersuchung dieser Periode nach den Quellen eine dringende Aufgabe der Gegenwart sei.«

»In Rücksicht auf die große Bedeutung der kirchenmusikalischen Forschung für die allgemeine Musikwissenschaft und Musikpflege und die bedeutsame künstlerische, kulturelle und kirchliche Mission, die die Kirchenmusik zu erfüllen hat, erscheint es wünschenswert, daß allenthalben an den Hochschulen, insbesondere den Hochschulen für Musik (Akademien der Tonkunst, Konservatorien) Lehrstühle für wissenschaftlichen respektive praktischen Betrieb der Kirchenmusik eingerichtet werden.«

»In Rücksicht auf die hervorragende Anteilnahme der Volksschullehrer an der Pflege der Kirchenmusik erscheint es als wünschenswert, daß an allen Lehrerbildungsanstalten der kirchlichen Tonkunst insbesondere dem gregorianischen Choral eine große Aufmerksamkeit zugewendet werde.«

Sämtliche Resolutionen werden angenommen, teils mit Einstimmigkeit, teils mit Majorität.

Über **Sektion Vb (Evangelische Kirchenmusik)** referiert Dr. Friedrich Sannemann (Hettstedt) und legt folgende vom Redner in der Sektion beantragte Resolution vor:

»1. Das Fundament der evangelischen Kirchenmusik ist das evangelische Gemeindelied als allein dem Gemeindegedanken der evangelischen Kirche entsprechend.

2. In der kirchlichen Kunstmusik ist jede Kompositionsform zulässig.

3. Aus dem evangelischen Gemeindegedanken ist das Wesen des evangelischen Kirchenchores allein zu bestimmen. Seine natürliche Stellung und Aufgabe gibt ihm der Wechselgesang.

4. Der Verwendung des Sologesanges im evangelischen Gottesdienste steht das Gemeindeprinzip nicht entgegen.

5. Auch die selbständige Instrumentalmusik ist im evangelischen Gottesdienste zulässig, wenn sie dem Verlauf der Gemeindefeier förderlich ist.«

Die Resolution wird angenommen.

Über **Sektion Vc (Orgelbaufragen)** referiert Dr. Albert Schweitzer (Straßburg i. E.). Er konstatiert, daß beim Wiener Kongreß zum erstenmal die lang erwartete internationale und interkonfessionelle Besprechung der Probleme des modernen Orgelbaues

zwischen Orgelbauern und -spielern zustande gekommen sei. Eine umfangreiche Umfrage über diese Probleme sei als Vorbereitung vorangegangen und mit etwa 150 ausführlichen Abhandlungen beantwortet worden. Die Sektion habe mit besonderer Hingebung täglich, man kann sagen vom Morgen bis zum Abend, gearbeitet. Sie beschloß sämtliche Fragen des Orgelbaues im Detail durchzusprechen und ein kurzgefaßtes Regulativ zusammenzufassen, dessen Erörterung sie einer 18 stündigen Beratung unterzog. Dieses Regulativ soll die Richtlinie des Orgelbaues in allen Ländern geben, durch das gütige Entgegenkommen des Kongresses in Druck gelegt und an Behörden, Orgelbauer und Sachverständige übermittelt werden. Die von der Sektion einstimmig gefaßte Resolution lautet:

»1. Die Sektion Vc auf dem III. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft erkennt es als eine dringende Notwendigkeit an, daß ein Regulativ über Orgelbau bestehe, welches in kurzen Sätzen die Prinzipien des soliden und künstlerischen Orgelbaues enthält und die Preis- und Expertenfrage regelt und so die Grenzen für behördliche Regulative in einzelnen Ländern und Provinzen absteckt.

2. Die Sätze dieses Regulativs sind von einem Arbeitsausschuß entworfen und einstimmig angenommen worden.

3. Die Sektion hat beschlossen, den III. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft zu bitten, die Drucklegung dieses Regulativs und seine Mitteilung an Behörden, Orgelbauer und Orgelbausachverständige zu übernehmen und hat zur Erledigung der noch notwendigen Arbeiten eine internationale Kommission erwählt, deren Vorsitz die Herren Dr. Schweitzer und Abbé Dr. Matthias, beide aus Straßburg, übernehmen.

4. Die Internationale Musikgesellschaft wird ersucht, alle neun Jahre auf ihrem Kongresse eine Sektion für Orgelbau vorzusehen, welche die schwebenden Fragen behandelt, dieses Regulativ durchsieht und etwaige Änderungen, die zur jeweiligen Modernisierung desselben erforderlich sind, anbringt, so daß eine anerkannte, internationale Norm besteht, die über die künstlerische und wirtschaftliche Entwicklung des Orgelbaues wacht.«

Wird angenommen.

Sodann gelangt ein Telegramm des Direktors des »Reale Conservatorio« in Parma, Guido Alberto Fano, und des Vorstandes der Musikbibliothek in Parma und Präsidenten der »Associazione dei musicologi italiani«, Prof. Guido Gasperini, zur Verlesung:

»*Dolentissimo particolari ragioni abbiano impedito sottoscritto professore Gasperini partecipare congresso rappresentandovi conservatorio Parmense, mando colleghi tutti fraterno salute, augurale facendo voti lavori riescono proficui avenire arte vostra Fano direttore conservatorio Parma.*«

Über Antrag des Prof. Dr. Guido Adler wird folgende Antwort abgeschickt: »Der Kongreß bedauert aufs lebhafteste Ihre Abwesen-

heit vom Kongreß, an dessen Vorbereitung Sie für Italien einen so regen und hochverdienstlichen Anteil genommen haben und ersucht Sie den vom Kongreß gefaßten Resolutionen Ihre werktätige Unterstützung angedeihen zu lassen, besonders mit Rücksicht auf die Beteiligung Italiens und der unter Ihrem Vorsitz stehenden Associazione bei den Arbeiten für das Corpus scriptorum de musica.«

Ein Telegramm des Direktors Enrico Bossi vom Liceo Rossini in Bologna wird in gleicher Weise warm akklamiert und mit Dank beantwortet.

Hierauf hält Präsident Sir A. Mackenzie folgende Schlußrede in englischer Sprache, die mit seiner Bewilligung in authentischer Übersetzung gegeben wird:

Meine Damen und Herren! Ich weiß, daß ich im Namen aller spreche, wenn ich unsere Dankbarkeit für den außerordentlich glänzenden und liebenswürdigen Empfang, welcher der Internationalen Musikgesellschaft zu teil geworden ist, ergebenst zum Ausdruck bringe. (Beifall.)

So beredt auch dieser Dank ausgesprochen werden mag, so muß er doch immer hinter unseren Gefühlen sehr zurückbleiben, wenn wir der großen Freundlichkeit gedenken, welche wir von seiten der allerhöchsten Stellen dieses Staates, dieses Landes und dieser Stadt sowie der hervorragenden musikalischen Institute erfahren haben.

Abgesehen von diesem liebenswürdigen und prächtigen Empfange, dessen wir uns zu erfreuen hatten — als ein praktischer Mann glaube ich doch, daß die Resultate des Kongresses vom Jahre 1909 von der größten Wichtigkeit für den zukünftigen Erfolg und die Entwicklung unserer Gesellschaft sein werden.

Insbesondere die große Bedeutung, welche andere Umstände dieser denkwürdigen Versammlung verliehen haben sowie die Ermunterung, welcher wir alle, die wir in dieser großen Sache arbeiten, durch den innigeren Zusammenschluß und die intimere Verständigung unter unseren Kollegen in allen Ländern teilhaft geworden sind, versprechen in kürzester Zeit große Resultate, die nicht verfehlen werden, den Fortschritt unserer Ideale zu fördern.

Ich habe in jedem Augenblicke dieser schönen Tage ersehen, wie gut es für einige, vielleicht für die Mehrzahl von uns ist, die einander nur vermittels des kalten Druckes und von Ferne kannten und schätzten, in intime, persönliche Berührung zu kommen, die unser Lebenswerk um so vieles leichter und angenehmer macht, weil es ihm Interessen hinzufügt, die nur der direkten, persönlichen Berührung entspringen können.

Es wurden hier viele Freundschaften geschlossen, welche ganz gewiß gegenseitige, dauernde Wirkungen erzeugen werden, zum Wohle der Musik und zum Gedeihen unserer Gesellschaft. (Beifall.)

Die Ehre, welche mir durch die Wahl zum Präsidenten einer so ausgezeichneten Versammlung zuteil geworden ist, sehe ich als eine Auszeichnung meines Vaterlandes an und in diesem weiten und streng

unpersönlichen Sinne habe ich mich bemüht, sowohl den formalen als den gesellschaftlichen Verpflichtungen nachzukommen, die mir so leicht und angenehm gemacht wurden.

Es ist noch meine Pflicht, im Namen der Gesellschaft für die musikalischen und gesellschaftlichen Veranstaltungen zu danken, welche uns in so reichlichem Maße geboten worden sind: Der Präsidentin des Damenkomitees Exzellenz Gräfin Kielmansegg und dem ganzen Damenkomitee. (Lebhafter Beifall und Händeklatschen.) Dem Präsidenten des Exekutivkomitees Sr. Exzellenz Bischof Doktor Mayer wie dem ganzen Exekutivkomitee. (Lebhafter Beifall und Händeklatschen.) Dem ganzen Kongreßkomitee, dem Finanzkomitee unter der Leitung des Herrn Präsidenten Dr. Spitzmüller (lebhafter Beifall und Händeklatschen), dem Konzertkomitee unter der Leitung des Herrn Hofrates Baron Weckbecker (lebhafter Beifall und Händeklatschen), dem Empfangskomitee unter der Leitung des Grafen Seilern (lebhafter Beifall und Händeklatschen) und last not least dem Preßkomitee.

Und an dieser Stelle muß ich wenigstens noch einen Namen erwähnen: den des Herrn Dr. Adler (stürmischer Beifall). Ihm und denjenigen, welche seine Wünsche ausgeführt haben, sind wir für die glänzende Organisation dieses Kongresses tief verpflichtet. Ich muß ihm persönlich für die Hilfe danken, die ich immer bei ihm gefunden habe. »He is well — named Guido: M'ha guidato davvero«. (Lebhafter Beifall und Händeklatschen.) Und wenn es mir erlaubt ist, so zu sagen: Ich hoffe, daß eine Freundschaft lange währen wird, die so glücklich begonnen hat. Jetzt nur noch zwei Worte. Ich gebe Ihnen die Versicherung, daß nicht nur die britische Sektion, sondern alle Musiker Großbritanniens eine lebhafte Freude darüber empfinden, daß die Mitglieder mit dem Vorschlage einverstanden sind, daß der nächste Kongreß in London stattfindet.

Ich brauche nicht erst hervorzuheben, daß es unsere erste und vornehmste Sorge sein wird, daß das Wohlbefinden Ihrer wissenschaftlichen Leuchten verständnisvollen und erfahrenen Händen anvertraut wird. Wir werden eifrigst bemüht sein, Ihnen einen Einblick in unsere charakteristischen englischen Einrichtungen, musikalischen Überlieferungen und Gewohnheiten zu geben. Ich darf Ihnen im Namen meiner englischen Kollegen einen Empfang versprechen, der an Herzlichkeit nicht hinter dem zurückbleiben wird, dessen wir uns in der liebenswürdigen Stadt Wien erfreut haben.

Und nun, indem ich den Kongreß für geschlossen erkläre, spreche ich kein einziges Abschiedswort, wohl aber ein herzliches: Auf Wiedersehen in London! (Lebhafter Beifall und Händeklatschen.)

Schluß der Sitzung 5 Uhr.

Sektionsberatungen.

Sektion I. (Geschichte der Musik.)

Vorsitzende: Dr. Hermann **Abert** (Halle a. S.), Rev. Abbate Don Ambrogio **Amelli** (Florenz), Pierre **Aubry** (Paris), Edward J. **Dent Esq.** (Cambridge), Dr. Jules **Ecorcheville** (Paris), P. Ugo Atanasio **Gaisser** (Rom), Prof. Dr. Angul **Hammerich** (Kopenhagen), Direktor Vincent **d'Indy** (Paris), Charles **de Malherbe** (Paris), Prof. Dr. Adolf **Sandberger** (München), Prof. Dr. Adolf **Thürlings** (Bern), Prof. Dr. Johannes **Wolf** (Berlin).

Einführende:
Sektion Ia: **Alte Musikgeschichte**, Dr. Oskar Thalberg.
Sektion Ib: **Neue Musikgeschichte** und
Sektion Ic: **Einrichtung historischer Musikwerke**, Dr. Erwin Luntz.
Sektion Id: **Geschichte der Oper**, Dr. Robert Haas.
Sektion Ie: **Lautenmusik**, Dr. Adolf Koczirz.

Protokollführer: W. Fischer, H. Gal J. J. Polnauer H. v. Kralik, Dr. E. Wellesz.

Sektion Ia—c. (Alte Musikgeschichte. Neue Musikgeschichte. Einrichtung historischer Musikwerke.)

1. Sitzung: Donnerstag, den 27. Mai, vormittags 10 Uhr 15 Min. bis 11 Uhr 30 Min.

Unter Vorsitz von Prof. Dr. Angul **Hammerich** (Kopenhagen) spricht:

1. P. Ugo Atanasio Gaisser, Direktor des Collegio Greco (Rom) über: »Die acht Kirchentöne in der griechisch-albanesischen Überlieferung.«

Beginn 10 Uhr 15 Min. — Schluß 10 Uhr 50 Min.

Hierüber wurde vom Referenten folgender Auszug zur Verfügung gestellt:

Der Referent will die musikalische Physiognomie der Kirche an der Hand von Melodien feststellen, die er selbst bei den Albanesen Siziliens und Kalabriens gesammelt hat.

Nach Beantwortung dreier Vorfragen:

1. Was sind die Kirchentöne?
2. Was ist hier unter Überlieferung zu verstehen?
3. Wer sind die Albanesen?

hebt Redner gleichsam als These die einstimmige Überlieferung der

byzantinischen Kirchenmusik hervor, wonach der 1. Kirchenton dem altklassischen dorischen Typus, der 2. dem lydischen, der 3. dem phrygischen, der 4. dem mixolydischen, der 5. (1. plagale) dem hypodorischen, der 6. (2. plagale) dem hypolydischen, der 7. (3. plagale, βαρύς genannt) dem hypophrygischen, der 8. (4. plagale) dem hypomixolydischen Typus angehöre. Zum Erweise wurden je eine oder mehrere griechisch-albanesische Melodien der verschiedenen Kirchengesänge vorgebracht und vorgetragen.

Unter Abzug der offenbaren Korruptionen decken sie sich teilweise durchaus mit der überlieferten Lehre und geben anderseits wichtige Winke für eine ernste Nachprüfung, wenn nicht Modifikation der altklassischen Musiktheorie.

Nach Übernahme des Vorsitzes durch P. Ugo Atanasio **Gaisser** (Rom) spricht:

2. Paul Runge (Colmar i. E.): »Über die Notation des Meistergesanges« (Berichtigung und Ergänzung des Referats, gelesen auf dem Baseler Kongreß 1906). Mit Beispielen, gesungen von Herrn Anton Kankovski (Wien).

Beginn 11 Uhr. — Schluß 11 Uhr 20 Min.

Das Thema »Über die Notation des Meistergesanges« besprachen Georg Münzer, Robert Staiger, E. Bernoulli und ich. Der Kongreßbericht bringt mein Referat vollständig, die andern drei im Auszuge. Vom Berichterstatter erfahren wir, daß die anschließende Diskussion ein Übereinstimmen der Anschauungen Münzer, Bernoulli, Staiger in den wesentlichen Punkten ergab. Leider lernen wir die »wesentlichen Punkte« nicht kennen.

Münzer behauptet, der ganze Meistergesang gehöre zweifellos der unmensurierten Musik an; cgm 4999 suche die Gesänge prinzipiell zu mensurieren, doch gestatte diese verhältnismäßig jüngere Handschrift keinen allgemeinen Rückschluß auf die Art des Meistergesanges überhaupt.

Staiger kommt zu einer Teilung der Notierungen in mensurierte und unmensurierte. Als mensuriert führt er an die Handschrift Val. Vogt (gegen Münzer), Wickrams Freudenton, cgm 4999 und Notierungen der Ulmer Zunft vom Jahre 1603. Die übrigen ihm bekannt gewordenen Handschriften notierten unmensuriert.

Bernoulli ist vorsichtig. Außer den Meistergesängen, die er ausdrücklich als choraliter notiert bezeichnet, erwähnt er cgm 4999, also die Straßburger Meistersängerhandschrift vom Jahre 1591 — nicht eine Augsburger! — und findet, »daß diese Handschrift mit einer fester gegliederten Rhythmik zu rechnen scheint«. Bei der Übertragung von »Bastian Wildenn gekröntem Thonn« verläßt ihn freilich alle Vorsicht und er mensuriert mit Anwendung gewagtester Synkopen, daß Gott erbarm.

Hier darf ich Johannes Wolf nicht übergehen. Er sagt in seinem kritischen Referat »Über den Stand der Notationskunde«, Kongreßbericht S. 12, also bevor einer von uns vieren gesprochen hatte: »Die kirchliche Tonschrift der Neumen, teils auf Linien gesetzt als nota romana oder gothische Choralnote, blieb nicht nur den gregorianischen Melodien vor-

behalten, sondern gewann auch für die weltliche Praxis Bedeutung. Die Hauptmasse der Melodien der Troubadours, Trouvers, Minnesinger und Meistersänger sind mit ihrer Hülfe aufgezeichnet. Auch hier wieder tritt die Rhythmusfrage in den Vordergrund, da die melodische Führung meist durch Zuhülfenahme der Linien über jeden Zweifel festgesetzt ist. Man versuchte ursprünglich, diese Notenreihen durchaus mensuraliter aufzufassen, gelangte aber damit zu melodischen Ungeheuerlichkeiten, während sich bei freiem Vortrage, diktiert durch die Metrik und bestimmt durch regelmäßigen viertaktigen Periodenbau, der ganze Reiz der Melodien entfaltet . . . . Einzelne der Weisen liegen aber auch ohne Frage auf dem Gebiete der Mensuralmusik«.

Die »wesentlichen Punkte« in Wolfs kritischem Referat und der drei Referate Münzer, Staiger, Bernoulli sind also:

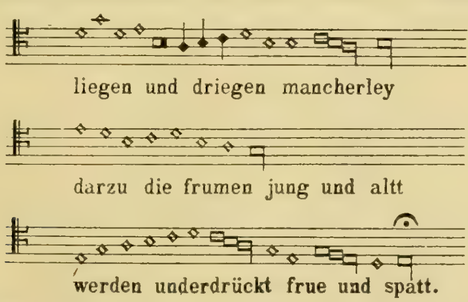
Der Meistergesang gehört ohne Frage der unmensurierten Musik an;
einzelne Weisen liegen auch auf dem Gebiete der Mensuralmusik;
Wickrams Freudenton ist mensuriert;
cgm 4999 ist nach Staiger und Bernoulli bestimmt, nach Münzer nur im Prinzip mensuriert.

Die Richtigkeit der Behauptung, der Meistergesang sei unmensuriert, erkenne ich in vollem Umfange an, wie ja auch mein Baseler Referat nur unmensurierten Gesang kennt. Daß einzelne Weisen der Troubadours, Trouvers, Minnesinger und auch der Meistersänger auf dem Gebiete der Mensuralmusik liegen, wird niemand bestreiten, denn niemand kennt alle vorhandenen Weisen.

Wie steht es nun mit Staigers und Bernoullis mensuriertem Meistergesange?

Eine Hauptstütze für mensurierten Gesang findet Staiger an Wickrams Freudenton. Meiner Stellung zu dieser Ansicht Staigers gab ich in einem Nachtrag zu meinem Baseler Referat Ausdruck; er mag hier wiederholt werden.

Im Freudenton Wickrams kommen eine Anzahl Ligaturen vor, die der Mensuralnotenschrift angehören, sogar eine halbgeschwärzte Note ist vorhanden und doch von Mensur keine Spur. Dies beweist der Text »anno saludi gediht durch Nicolaus Zümerman Nadler zu Regenspurg geschriben im 1586 jar den 12 dag Maj« [1]). Welcher Mensuralist will die folgenden Zeilen des Freudentons mit dem Text in Einklang bringen?



[1]) Dieses Meisterlied aus der »Schuelkunst in dem gulden Vogelsang«, Wien, Hds. 29647, das mir die Erklärung des Freudentons ermöglichte, erhielt ich durch die Liebenswürdigkeit der Herren Dr. v. Schnürer und Dr. Th. Gottlieb, Wien.

Wickram war, wie ein »selbstgewachsener Moler«, so auch ein »selbstgewachsener Musiker«, der aufgriff, was sich ihm darbot. Es mögen ihm auch Mensuralnotierungen zu Gesicht gekommen sein, deren Zeichen er in seinem Freudenton verwendete, ohne ihre Bedeutung zu kennen. Ich lese:



Einen weiteren Beweis mensurierter Musik findet Staiger in Val. Vogts Handschrift. Da Münzer diesen Beweis schon abgelehnt hat, kann ich ihn übergehen, ebenso übergehe ich die Ulmer Handschrift und alle Handschriften des 17. Jahrhunderts. Der 30jährige Krieg hat den schulmäßigen Meistergesang beendet. Professor Dr. Wertheim, Entstehung und Verlauf des deutschen Meistergesangs, Cilli 1897, sagt: »Durch den 30jährigen Krieg und die Gegenreformation erstarb den ehrbaren Meistersängern der Gesang in der Kehle.«

Es bleibt noch cgm 4999 für unsere Betrachtung übrig.

Mein Urteil über die Handschrift im Baseler Referat, Kongreßbericht S. 25, ziehe ich hiermit ausdrücklich zurück. Wie Münzer, Staiger, Bernoulli sich irrten, irrte auch ich. Die Handschrift enthält keine durch Mensurierung hervorgerufene »melodische Ungeheuerlichkeiten« (Wolf), keine »Unsinnigkeiten der Betonung« (Staiger) aber auch keine Künsteleien eingebildeter Künstler, sondern durchaus singbare Melodien, wenn diese auch die alten, »bewährten« Geleise des Meistergesanges völlig aufgeben.

Die Straßburger Handschrift ist keine Urschrift, sondern eine Abschrift. Sie enthält Regenbogens »überlangen Thonn«, einige Gesänge nach Tönen des Seb. Wild, Raph. Düler (Düller), Kaspar Wirt, Martin Gümpel, die 1582 (Fol. 11^{v}) oder früher gesungen wurden. Dann folgen Lieder des »Peter Pfort, Diacon in Straßburg zum Jungen S. Peter. Den 12. Augusti im Jar Vnser Erlosung 1591« gesungen (Fol. 13^{v}). Der Straßburger Paulus Fischer läßt sich hören und zum Schluß Johannes Zehenthoffer. Er schreibt (Fol. 19^{r}): »Dise schul ist gehalten worden zu Straßburg den 5. Sontag nach Trinitatis im 1591 Jar eben in der Johanns Meß«. Letzte Eintragung (fol. 26^{v}): »Johannes Zehenthoffer Villacensis hat diß geschriben Zu Straßburg im Elsas, den 14. Augusti, im Jar Vnser Erlösung 1591.«

Ostern 1591 fiel nach dem Julianischen Kalender auf den 4., nach dem Gregorianischen Kalender auf den 14. April. Der 5. Sonntag nach Trinitatis also auf den 4. beziehungsweise 14. Juli. Die Reihenfolge der Gesänge ist

nicht zeitlich geordnet, die Gesänge Fischers vom Dezember 91 stehen vor Zehenthoffers Gesängen vom Juli desselben Jahres.

Wer mag die Redaktion dieses Kodex und dessen Melodien übernommen haben? Jedenfalls die Theologen Pfort, Zehenthoffer oder auch Moritz Überherr, Probst zum Jungen St. Peter, Wolfharth Spangenberg, Elias Schad (Schadäus). Denn die bürgerlichen Mitglieder der Straßburger Meistersängerschule konnten Noten weder lesen noch schreiben. J. F. Lobstein, Beiträge zur Geschichte der Musik im Elsaß, 1840, schreibt S. 7: »Die Meistersänger sangen nicht nach Noten, die sie selten kannten, wenn sie nicht zufällig mit der Fiedel, Zither oder der Harfe bekannt waren; doch fieng die Straßburger Gesellschaft im Jahre 1773 an, sich mit den Noten bekannt zu machen.« Den Theologen war die Notenschrift natürlich nicht unbekannt.

Es trat nun die Frage an mich heran, welcher Notation sich diese theologisch gebildeten Meistersänger, die Lutheraner waren, bedienten.

Die Lutheraner stimmten in vielen theologischen Fragen mit der alten Kirche nicht überein, ihre Liturgie aber blieb die Messe (in deutscher Sprache), ihr liturgischer Gesang war Gregorianischer Choral, wie er es heute noch ist. Mit dem gregorianischen Choral und dessen Schreibung vertraut, schrieben die Theologen auch die Meistergesänge, ihre eigenen sowohl, wie auch solche, deren Niederschrift sie übernommen hatten, in gregorianischer Art nieder, hin und wieder einige Notenbilder verwendend, die dem Choral fremd sind, z. B.

Die Melodien des cgm 4999 sind, mit Ausnahme des ersten Gesanges in Regenbogens überlangem Ton, dem gregorianischen Gesange nachgebildet, d. h. länger ausgesponnene Melismen über einer Silbe dürfen nicht nach den Regeln der Ligaturen der Mensuralmusik in Notenwerte umgesetzt werden, sie sind vielmehr nach den Regeln zu lesen, die der gregorianische Gesang für die Behandlung der neumenreichen Melismen gibt. Somit ist der Bericht in Morhofs Unterricht von der »Teutschen Sprach und Poesie, 1682«, der sich nur auf den zeitgenössischen Meistergesang beziehen kann, nicht als unhistorisch abzulehnen: »Der Gesang der Meistersänger sei dem Choral oder der Ebreer Music nicht ungleich zu hören.«

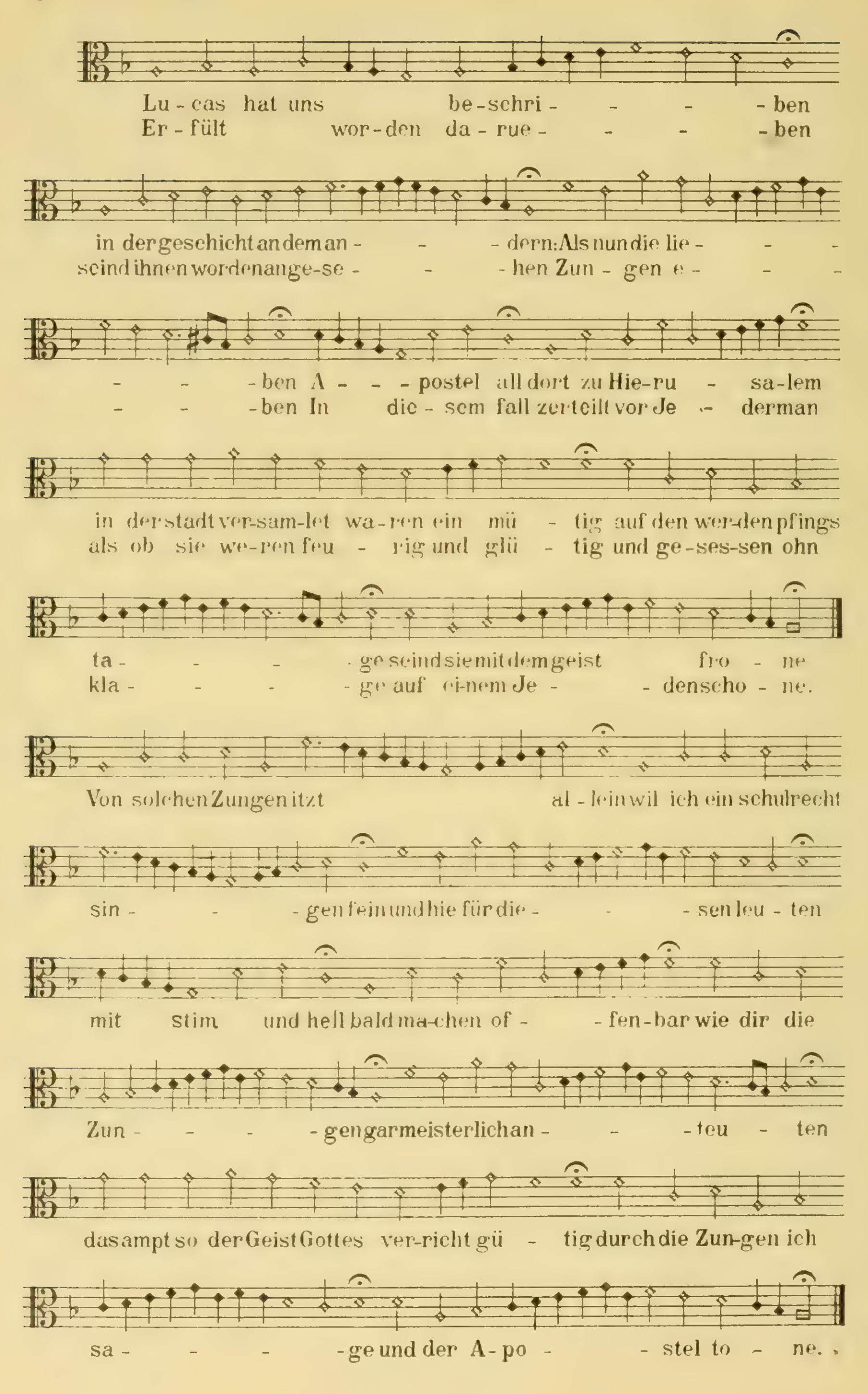
Ohne mich auf das schwierige Gebiet des gregorianischen Gesanges zu wagen, ohne eingehende Würdigung der rhythmischen Behandlung des gregorianischen Chorals, wie man sie hier füglich erwarten dürfte, stelle ich zwei Beispiele gegenüber, die die Verwandtschaft der Straßburger Meistersängermelodien mit dem gregorianischen Choral zeigen werden:

1. die gefunden Schlüsselweiß Herrn Magistri Petri Pforten, cgm 4999 Fol. 12^{v}, dazu die Übertragung in gregorianischer Form. Das einzige »*cis*« der Handschrift stört die Kirchentonart, wurde darum in der Übertragung weggelassen;

2. ein Alleluja in Choralnoten aus dem Graduale Romanum vom 12. Sonntag nach Pfingsten und dessen Übertragung in moderne Noten.

Beide Übertragungen verdanke ich der Güte des Herrn René Müller, Colmar.

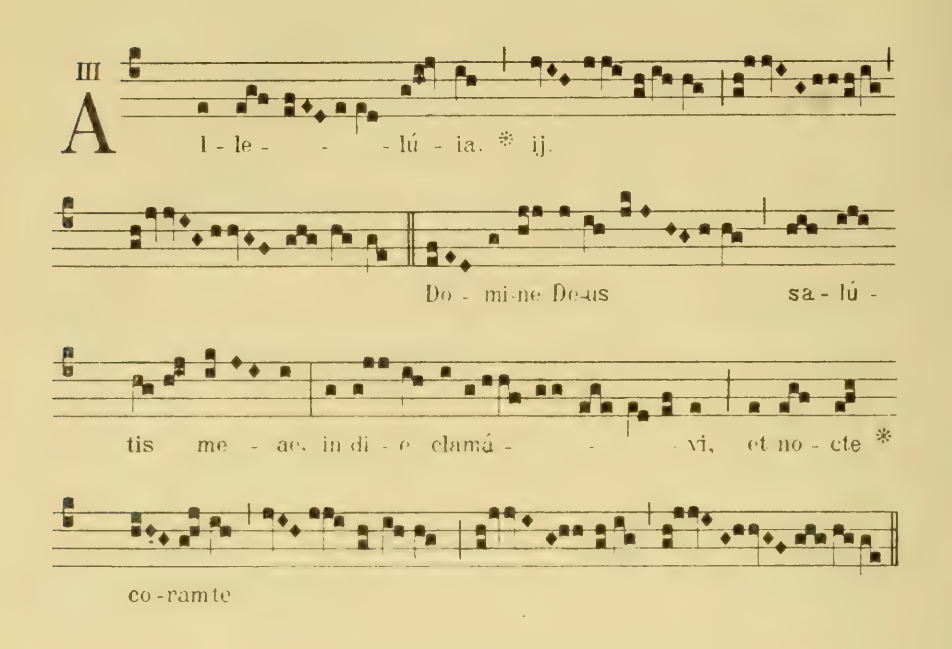
cgm 4999 Bl. 12r



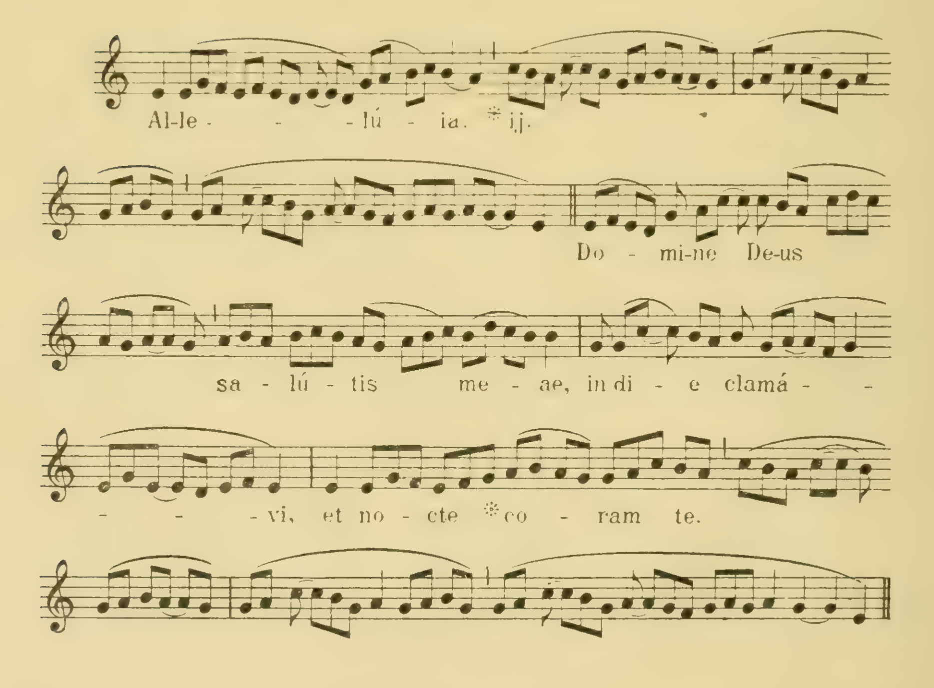
Übertragung.



XII. Sonntag nach Pfingsten.



Übertragung.



Schlußbemerkung.

Grundprinzipien für die Lesung und den Vortrag der Meistersängermelodien sind:

1. Ausschließliche Ableitung der Rhythmik der Melodien aus dem Metrum des Textes.

2. Mit dem Eintritt lutherischer Theologen (Peter Pfort, Straßburg, Johannes Zehenthoffer, Villach und andere) in den Kreis der Meistersänger finden auch die langen Tonreihen des gregorianischen Concentus Anwendung.

P. Ugo Atanasio Gaisser schließt sich der Ansicht an, daß die Notation des Meistergesanges, insbesondere der Gesänge der Straßburger Handschrift, wie die Choralnotation, das heißt ohne Mensur zu deuten sei. Indes glaubt er, daß zwischen Mensur und Mensur zu unterscheiden sein dürfte. Eine Mensur mit Takteinteilung und regelmäßigem Wechsel von guter und schlechter Zeit sei ausgeschlossen; sie ergäbe ein Unding, wie dies beim Choral sein würde. Aber neben dieser Mensur im eigentlichen und gewöhnlichen Sinne sei eine gewisse präzisere Messung der Ton- und Notenlängen denkbar, die nämlich durch die Zählung der Noteneinheiten und die Dehnungen der morae sich von selbst ergebe. Eine solche Messung habe mit einer Takteinteilung nichts gemein, tue dem oratorischen Vortrage keinen Eintrag, wohne auch dem gregorianischen Choral inne und sei übrigens von dem Vorsänger, der dem Auftrage des Herrn Runge, die einzelnen Abschnitte vorzutragen, in so vorzüglicher Weise gerecht geworden, mit richtigem Gefühle vorgenommen worden. Nach dieser mehr ergänzenden als berichtigenden Bemerkung habe er, P. Gaisser, nur noch seiner vollen Befriedigung Ausdruck zu geben.

2. Sitzung: Donnerstag, den 27. Mai, nachmittags 3 Uhr 45 Min. bis 4 Uhr 40 Min.

Unter Vorsitz von Prof. Dr. Angul **Hammerich** (Kopenhagen) spricht:

Hoforganist, Bibliothekar C. F. Hennerberg (Stockholm) über: »Die schwedischen Orgeln des Mittelalters«. (Mit Lichtbildern.)

Beginn 3 Uhr 45 Min. — Schluß 4 Uhr 30 Min.

Der gelehrte französische Orgelkenner Marie Pierre Hamel hat in seiner Abhandlung »Notices historiques sur l'histoire de l'orgue«, welche in seinem vortrefflichen »Manuel du facteur d'orgues« das erste Kapitel bildet, folgendes gesagt:

»Il n'est point de matière sur laquelle on ait publié plus d'erreurs, de suppositions, et d'absurdités, que sur l'histoire de cet admirable instrument.«

Wir wollen den Ruhm, der vielen Orgelschriftstellern mit vollem Rechte zukommt, nicht im geringsten vermindern; nein, wir müssen uns immer der Namen Dom Bedos, Sponsel, Antony, Rimbault, Wangemann

und vieler, vieler anderer mit größter Bewunderung und Dankbarkeit erinnern. Trotzdem ist der Ausspruch Hamels durchaus wahr; davon kann ein jeder durch das Studium der hieher gehörigen Literatur sich bald überzeugen. Was ist denn der Grund dieses Umstandes? In erster Linie fehlen genügend sichere Dokumente; allzuoft sind die Autoren auf bloße Hypothesen angewiesen gewesen, um die Lücken in der historischen Entwicklung ausfüllen zu können. Um eine berechtigten Ansprüchen genügende Orgelgeschichte schreiben zu können, ist es notwendig, nicht nur das, was in den verschiedenen Schriften zerstreut ist, an einer Stelle zu sammeln, sondern auch neue, bisher unbekannte Dokumente an das Licht zu ziehen.

Da Schweden in der reichhaltigen Orgelliteratur kaum erwähnt ist, so werden fast alle Dokumente obengenannter Art aus diesem Lande für die Orgelgeschichte neu sein. Einen so reichen Stoff, wie den im Thema meines Vortrages enthaltenen, in der mir zur Verfügung stehenden Zeit ausführlich zu behandeln, ist natürlich unmöglich. Darum habe ich mir vorgenommen, nur einige schwedische Dokumente der Orgelgeschichte hier zu besprechen, nämlich verschiedene Reste von vier wirklichen Orgeln aus dem Mittelalter, die in dem historischen Museum in Stockholm aufbewahrt sind und die, wie ich glaube, manche bisher gehegten Vorstellungen, die mittelalterlichen Orgeln betreffend, völlig ändern werden.

Im Auftrage der königl. Historischen Akademie in Stockholm bin ich seit zwei Jahren damit beschäftigt, diese Orgelreste zu beschreiben. Die Akademie hat mir alle Mittel zur Verfügung gestellt, damit ich eine erschöpfende Beschreibung liefern kann. Auf diese Abhandlung verweise ich darum öfter, weil sie das ausführlich behandelt, was ich hier nur in großen Zügen andeuten kann. Alle diese Reste stammen von der bekannten Insel Gotland in der Ostsee. Diese Insel, die schon von altersher eine sehr hohe Kultur besaß, war in der Hansazeit außerordentlich reich. Die Hauptstadt Visby mit ihrer Ringmauer und ihren vielen Ruinen von Klöstern und Kirchen, wie auch überhaupt die ganze Insel mit ihren mehr als 90 herrlichen Kirchen — die fast alle wahre Kunstwerke sind — geben noch heute Zeugnis von der einst herrschenden Pracht. Davon zeugen auch die Orgelfragmente, die ich jetzt zu demonstrieren gedenke. (Hier folgte die Vorführung einer Serie Lichtbilder mit Erklärungen, die im Folgenden im Auszug wiedergegeben sind.)

Die erste Orgel stammt aus der Gemeinde Norrlanda; zwar fehlt ihr eine bestimmte Jahreszahl, aber Kenner des gotländischen Mittelalters versichern, daß die Orgel aus dem Ende des 14. Jahrhunderts stammt. Die ganze Höhe dieser Orgel ist 2 *m* 62 *cm* und die Breite 1 *m* 27 *cm*. Die Norrlanda-Orgel besitzt fast alles, was zu der Spielmechanik gehört. Wir finden hier die Tastatur für Manual und Pedal, Abstrakten, Wellen und eine Windlade mit Pulpetendrähten, Windsäckchen, Eisenfedern und belederten Ventilen. Die Windlade ist sehr klein. Das obere Brett, nur 3 *cm* dick, bildet den Pfeifenstock, in welchem die Kanzellen — 26 an Zahl — unten eingeschnitten sind und, auf welchem die Löcher für 141 Pfeifen sich befinden. Die Pfeifen sind leider alle verschwunden. In einige Leisten sind Holznägel eingeschlagen. An diesen sind offenbar die

Pfeifen mit Schnüren festgebunden gewesen. Mehrere solcher Schnüre sind noch vorhanden.

Der Apparat, womit die Luft komprimiert wurde (die Balganlage), fehlt ganz. Dies ist um so mehr zu bedauern, als er noch vor einigen Jahrzehnten in der Norrlanda-Kirche vorhanden war. Während einer Reparatur der Kirche ging leider diese Einrichtung verloren. Ich habe die ganze Kirche durchforscht, um das Verlorene wiederzufinden, aber ohne Erfolg.

Die Manualtasten sind in drei Reihen angeordnet: in der untersten 14, in der mittelsten 8 und in der obersten nur eine, während die Zahl der Pedaltasten 8 beträgt. Beim ersten Anblick scheint die Anlage der beiden untersten Reihen der Manualtasten hier genau dieselbe zu sein wie bei der von Michael Prätorius beschriebenen Halberstädter Orgel. Aber dem ist nicht so. Die 14 Untertasten regieren je ein Ventil, und zwar die 14 Ventile, die senkrecht über den Tasten liegen. Von den 8 Obertasten ziehen je zwei nur ein Ventil. Diese Tasten öffnen also zusammen nur 4 Ventile, von denen zwei auf der linken und zwei auf der rechten Seite der für die Manualtasten bestimmten Ventilgruppe angebracht sind. Die in Rede stehenden Ventile liegen also nicht vertikal über ihren Tasten, darum muß die Tastenbewegung durch Wellen nach den Seiten übertragen werden.

Über jeder Taste hat einmal ein Buchstabe gestanden, der den Ton benannte, den jede einzelne Taste angab. Einige dieser Majuskeln sind noch deutlich sichtbar, andere dagegen, insbesondere die für die 8 Obertasten bestimmten, sind leider verschwunden.

Über der einzelnen Taste, die über allen anderen zu sehen ist, ist ein Eisennagel, um welchen sich eine jetzt verschwundene Scheibe drehte, genau wie bei der von Hubert van Eyck für den Genter Altar gemalten Orgel. Das Original dieses Bildes ist bekanntlich in dem Berliner Museum aufbewahrt. Diese Scheibe sollte die Taste nach Belieben lange herunterhalten. Über die Anwendung dieser Taste bei der van Eyckschen Orgel herrschen bekanntlich verschiedene Ansichten: Töpfers von Max Allihn revidierte »Orgelbaukunst« stellt die Hypothese auf, daß die Taste eine Art Registerzug gewesen sei, der eine Springlade regierte. Edward Buhle in seiner Arbeit »Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters« behauptet dagegen, daß die Taste einen bestimmten Ton gegeben habe, der mit Hilfe der Scheibe, ähnlich einem Orgelpunkt, ausgehalten werden konnte. Entspricht diese Taste der obersten Taste bei unserer Orgel, so wären jene beiden Annahmen hinfällig, denn hier erkennen wir deutlich, daß diese Taste keinen anderen Zweck gehabt hat als den, am Schluß des Spieles ein besonderes Ventil an dem Boden der Windlade zu öffnen und damit die überflüssige Luft aus der Lade entweichen zu lassen, daß s i e a l s o e i n f a c h e i n E v a k u a n t g e w e s e n i s t.

Ich erlaube mir hier auch kurz von der Spielart zu reden. Der gelehrte Organograph Töpfer hat bekanntlich in seiner »Orgelbaukunst« eine Tabelle über die Spielart seiner Orgel in W e i m a r aufgestellt. Danach war (ich folge hier der von Max A l l i h n modernisierten Auflage von Töpfers obengenannter Arbeit) um z. B. die Taste für das große E herunterzudrücken, ein Gewicht von 37 *g* nötig, wenn die Lade leer war; aber wenn

dieselbe mit komprimierter Luft gefüllt war, betrug das Gewicht 484 *g*. Mit der Norrlanda-Orgel habe ich einige derartige Versuche angestellt, aber selbstverständlich nur bei leerer Lade. Da die verschiedenen Glieder der Mechanik während eines halben Jahrtausends großen Veränderungen unterworfen gewesen sind — vor allem haben die großen Ventilfedern durch Oxydierung eine Veränderung hinsichtlich ihrer Elastizität erlitten — so können diese Versuche natürlich nicht ein genauer Ausdruck für die damalige Spielart sein, aber sie können doch einen Eindruck davon geben. Der Tastenfall beträgt an sich ein wenig über 2 *cm*. Nun aber haben meine Versuche ergeben, daß man schon eine Gewichtsbelastung von 535 bis 1230 *g* braucht, um die Manualuntertasten nur um 1 *cm* herunterzudrücken, während bei Töpfers Orgel nur 37 *g* nötig waren, um den ganzen Tastenfall, nämlich 15 *mm* zu bewirken. Die Kürze der Zeit erlaubt es mir nicht, hier näher zu begründen, warum ich diese Versuche über die Spielart der Orgel nur bei einem Tastenfall von e i n e m Zentimeter ausgeführt habe, sondern ich verweise in Bezug hierauf auf meine obengenannte Arbeit.

Für die acht Obertasten sind vier Wellen bestimmt. Gegenwärtig fehlen die Zapfenlager, aber man kann sich von dieser Einrichtung eine genaue Vorstellung bilden mit Hilfe der noch erhaltenen Zapfenlager für die Pedalwellen. Auf der Innenseite tragen alle Wellen Bezeichnungen mit Runen von germanischem Typus.

Für die acht Pedaltasten sind acht Ventile vorhanden, und zwar in derselben Lade, wo die für die Manualtasten sich befinden. Von diesen Ventilen liegen vier an jedem Ende der Lade. Auch hier mußte die Tastenbewegung durch eine Welleneinrichtung auf die Ventile übertragen werden. Von den Pedalwellen sind nur noch sieben erhalten, aber die von der achten Taste ausgehende Abstrakte ist glücklicherweise ganz unversehrt geblieben. Die Funktion der Pedaltasten bietet eine wahre Überraschung: jede Taste zieht nämlich gleichzeitig immer zwei Ventile, und zwar in der Weise, daß ein und dasselbe Ventil von zwei, ja eins sogar von drei Tasten regiert wird. Infolge dieser Einrichtung bot es also keine Schwierigkeit, auf dieser Orgel mehrstimmig zu spielen, ja wir haben hier sogar den Beweis dafür, daß man wirklich während des Mittelalters die Orgel mehrstimmig spielte.

Die mechanische Vorrichtung der Manualuntertasten ist sehr einfach: die Taste zieht das Ventil herunter mittels einer Abstrakte. Die Verbindung zwischen der Abstrakte und der Taste ist mittels eines geschmiedeten Drahtes bewerkstelligt; in gleicher Weise ist das Ventil mit der Abstrakte durch einen geschmiedeten Pulpetendraht verbunden. Die Löcher in dem Beutelbrett sind sehr groß; einige von ihnen haben sogar einen Durchmesser von 3 *cm*. Die Windsäckchen mußten natürlich entsprechend groß sein. Viele von ihnen sind noch vorhanden.

Die Funktion des Ventiles bietet viel von Interesse. Ohne die Einrichtung hier näher zu beschreiben, will ich nur erwähnen, daß das Ventil teils wie die noch heute verwendeten Ventile, t e i l s a u c h — und das ist das merkwürdigste — durch die Ausführung der Belederung wie eine Membrane wirkt, wenn es die Ventilöffnung schließt.

Von einer anderen Orgel, die aus der Gemeinde Anga stammt, wurde unter anderem ein Brettchen vorgezeigt, das sehr deutliche Majuskeln trägt und seinen Platz in einer Klaviatur gehabt hat. Die Buchstaben, 15 an Zahl, haben selbstverständlich die Töne der Tasten bezeichnet. Die Windlade dieser Orgel enthält zusammen 23 Ventile. Der Grund dafür, daß diese Buchstaben so gut erhalten geblieben sind, ist der, daß das Brett, nachdem es aus der Orgel herausgenommen war, als Stütze einer Altartafel gedient hat. Hiebei war das zugespitzte Ende des Brettes in die Kirchenmauer eingelassen, während das andere Ende an die Altartafel festgenagelt war. Das Brett war glücklicherweise so gelegt, daß die Seite mit den Buchstaben nach unten kam, wodurch die Buchstaben nicht so leicht verstauben konnten.

Danach wurden von der Oberseite des Pfeifenbrettes der Norrlanda-Orgel zwei verschiedene Abbildungen vorgeführt. Aus der Einrichtung beider geht hervor, daß mehrere Pfeifen zu einem Ventil gehörten. In der Mitte des Brettes ist ein Feld von 14 gleichförmigen Gruppen. Sie gehören zu den vierzehn Manualuntertasten. Für jedes Ventil waren sechs Pfeifen bestimmt. Da sich weder bei dieser, noch bei den anderen Orgeln eine Spur von einer Registereinrichtung findet, so müssen alle sechs Pfeifen gerade wie bei einer Mixtur auf einmal gesprochen haben. Auf beiden Seiten der für die Manualuntertasten bestimmten Pfeifen standen die für die Manualobertasten und für das Pedal berechneten Pfeifen. Diese Pfeifengruppen, die aus vier oder fünf Pfeifen bestehen, sind nicht gleichmäßig geordnet. Einige Löcher sind mit Werg und einige mit Holzpflöckchen verstopft. Diese Löcher sind auf dem Bilde mit Buchstaben, und zwar jene mit A, diese mit B bezeichnet. Wie die Abbildungen zeigten, haben augenscheinlich die größeren Pfeifen an beiden Enden gestanden.

Ein weiteres Bild brachte alle die verschiedenen Zeichen, die man überhaupt erkennen kann, unter anderem einige Systeme von Kreisen, die offenbar den Zweck gehabt haben, den Umfang oder, wie man sagt, die Mensur der Pfeifen anzudeuten.

Für die Placierung der Pfeifen hat man mehrere Entwürfe gemacht, was daraus zu ersehen ist, daß in der Nähe vieler Pfeifenlöcher verschiedene — meistenteils drei — Kreise sich finden, die verschieden tief in das Holz eingeritzt sind. Die tieferen Kreise haben für die Pfeifen gedient, die wirklich auf der Lade gestanden haben. In jedem Chor finden sich zwei Kreise von verschiedener Größe, auf deren größerem natürlich die Pfeife gestanden haben muß, die den Grundton angab. Bei der Anordnung der Pfeifen ist man, natürlich um Platz zu gewinnen, auf die Weise zu Wege gegangen, daß wechselweise bald die größere, bald die kleinere Pfeife auf der Vorder- beziehungsweise auf der Hinterseite gestanden hat. Da sich nun bei genauer Vergleichung ergibt. das zum Beispiel der Kreis für die kleinere Pfeife im C-Chore denselben Umfang hat wie der Kreis für den Grundton im Chore des nachfolgenden G, so dürfte daraus folgen, daß diese beiden Pfeifen denselben Ton gegeben haben. Danach müßte die kleinere Pfeife im C-Chore die Oberquinte vom Grundton gewesen sein. Damit würden wir den Beweis dafür haben, daß die Chöre nicht nur — wie nach der Ansicht einiger — aus dem verdoppelten Grundton oder

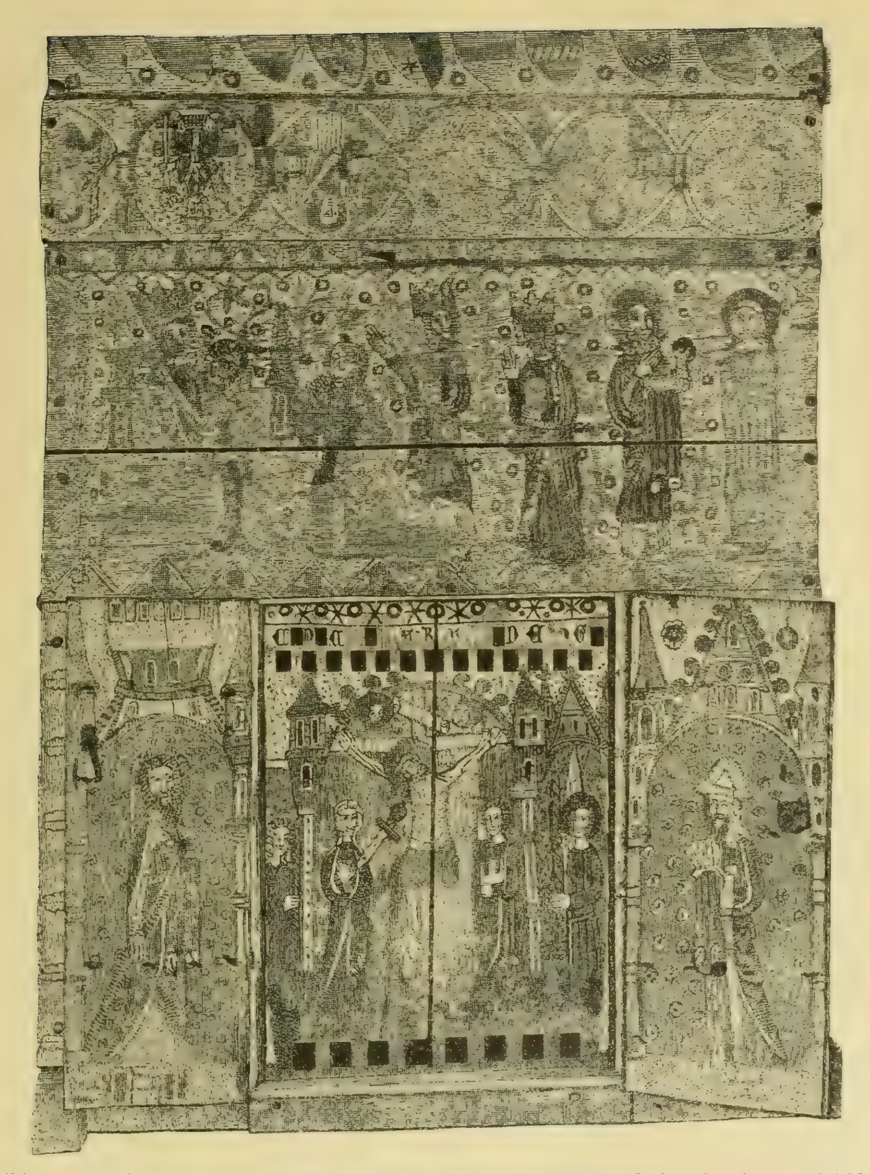
Oktaven, sondern auch aus Quinten bestanden haben. Leider fehlt uns jede Möglichkeit, etwas absolut Sicheres über die Tonhöhe derjenigen Pfeifen auszusagen, die zwischen den äußeren Pfeifen gestanden haben, obwohl man vermuten darf, daß sie den verdoppelten Grundton und die Oktave angegeben haben.

Wie schon gesagt, fehlen Majuskeln für die Manualober- und für die Pedaltasten. Wir sind also nicht in der Lage, mit Sicherheit anzugeben, welche Grundtöne zu diesen Tasten gehörten. Aus der Vergleichung der Kreise an der Stelle, wo die Pfeifen für diese Tasten ihren Platz hatten, mit den Kreisen der Pfeifen für die Manualuntertasten läßt sich vielleicht auf Grund des Größenverhältnisses der Kreise etwas über die Tonhöhe dieser Pfeifen feststellen. Als wir von der Einrichtung des Pedalwerkes sprachen, erfuhren wir, daß jede Taste zwei Ventile öffnete; dadurch erklangen zwei Chöre. Es würde nun, vom musikhistorischen Gesichtspunkte aus betrachtet, wünschenswert sein, festzustellen, welche Tonverbindungen sich dadurch ergeben haben. Darum habe ich in dem Manuskript meiner angeführten Schrift die von mir so genau wie möglich ausgeführten Messungen verzeichnet, damit jeder Interessierte an der Hand dieser Aufzeichnungen selbständig seine Berechnungen vornehmen kann.

Zur Vergleichung mit der Lade der Norrlanda-Orgel wurden die Abbildungen der Lade der drei anderen Orgeln beigefügt. Die Konstruktion dieser Laden ist im großen und ganzen dieselbe wie bei der Norrlandaorgel. — Nur einige Verschiedenheiten sind hier zu bemerken: zum Beispiel beträgt die Zahl der Ventile in der einen Orgel 23, in der zweiten 31, während in der dritten 26 sind.

Die prachtvolle Orgel auf beigefügtem Bilde stammt aus dem südlichsten Teile Gotlands, aus der Gemeinde Sundre. Wie man sieht, ist das ein sehr reich bemaltes Gehäuse. Leider ist die Farbe des ganzen Gehäuses gegenwärtig so schwach, daß sie abfällt. Die oberen Löcher, 18 an Zahl, waren für die Manualtasten und die acht unteren für die Pedaltasten bestimmt. Über den oberen Löchern sehen wir Majuskeln, welche die Töne angeben. Ohne Zweifel haben auch einmal solche Buchstaben über den Pedaltasten gestanden. Die Klaviaturen konnten mit den zwei Türen verschlossen werden, die hier zu sehen sind. Die Tasten müssen sehr kurz gewesen sein, da der Abstand von dem Boden bis an den Rand des Spielrahmens nur einige Zentimeter beträgt. Die Breite der Tasten dagegen war zweifellos sehr bedeutend, da jedes Loch eine Breite von 3 *cm* hat, und alle Löcher $2^1/_2$ *cm* von einander entfernt liegen. Wahrscheinlich lagen die Tasten dicht nebeneinander, wie es bei der Norrlanda-Orgel und bei unseren heutigen Tasteninstrumenten der Fall ist. Wenn dies so war, betrug die Tastenbreite ungefähr 5 *cm*. Daß man diese Tasten nicht mit den Fingern niederdrücken konnte, liegt auf der Hand. Darum haben wir hier einen Beleg dafür, daß es wirklich Orgeln gegeben hat, die mit den Fäusten geschlagen werden mußten. Bekanntlich fehlt es nicht an Schriftstellern, die dies bezweifeln, ja sogar durchaus bestreiten.

Als diese Orgel einst als Musikinstrument unbrauchbar wurde, nahm man alles heraus und verfuhr damit zweifellos wie noch heutzutage: das was man von Metall und Stoff verwenden konnte, wurde für eine neue



Dieses Bild (das auch als Lichtbild vorgeführt wurde) ist dem Werke »Sveriges Medeltid (Das Mittelalter Schwedens)«, Teil III von H. Hildebrand entnommen.

Orgel benutzt, das andere ging seinem Untergange entgegen. Das reichbemalte Gehäuse wurde indessen von der praktischen Gemeinde in Sundre als Sakristei verwendet (kleine Kirchen entbehrten gewöhnlich einer solchen während des Mittelalters). Dank diesem Umstande ist das herrliche Ge-

häuse auf uns gekommen. Bei der Verwandlung der Orgel zur Sakristei ist man etwas gewaltsam zu Wege gegangen: wie man sieht, ist ein Brett auf den Kopf gestellt.

Ganz oben sehen wir zehn Wappen. Sie befinden sich auf einem Brett, welches nicht so dick ist, wie die anderen Bretter. Auch scheint es von einer ganz anderen Holzart zu sein. Es ist fraglich, ob dieses Brett ursprünglich zu der Orgel gehört hat. Auf jeden Fall ist der jetzige Platz nicht der ursprüngliche, weil hier eine Tür gewesen ist. Das beweist unter anderem eine Türangel, die noch zu sehen ist. Die ganze Orgel ist höher gewesen als jetzt; die Windlade hat ihren Platz in gleicher Höhe mit dem auf dem Kopf gestellten Brett; außerdem tragen die beiden Seitenstücke deutliche Spuren davon, daß sie abgesägt wurden.

Über die Entstehung dieser Orgel orientiert uns eine Pergamentschrift, die oben rechts an der Orgel angebracht war. (Ein Faksimile derselben wurde vorgezeigt.) Diese lautet:

> Anno milleno treceno septuageno
> Hoc opus est Sundris per Vernerum fabricatum
> In Brandborgh natum subtiliter arte magistrum
> Hoc procuravit hic tunc curatus Euidus
> Spiritus ad sydus cuius celeste meavit.

Es geht daraus hervor, daß die Orgel um das Jahr 1370 von einem Deutschen mit Namen Werner aus »Brandborgh« gebaut ist.

Der englische Schriftsteller Hill erwähnt in »The organ cases and organs of the middle ages and renaissance« ein Orgelgehäuse, das sich in der Kirche St. Catherina in Sion in der Schweiz befindet, und das er für den ältesten Rest einer wirklichen Orgel in Europa hält. Er setzt die Entstehungszeit dieses Gehäuses mit Bestimmtheit in das Jahr 1390, und zwar tut er dies lediglich auf Grund der gotischen Formen, die es zeigt, ohne irgend einen anderen stichhaltigen Grund dafür anzuführen. Gesetzt, daß diese Annahme richtig ist, so wäre jenes Gehäuse nicht das älteste, sondern diese Ehre gebührt der Sundre-Orgel.

Auf der Rückseite ist die Windlade zu sehen. Sie hat 26 Ventile gehabt, also eins für jede Taste. Die Konstruktion derselben versteht man am besten durch eine Vergleichung mit der vorher demonstrierten Norrlanda-Orgel. Daß auch hier eine Wellenvorrichtung gewesen ist, davon zeugen zwei Reihen Löcher, die sich auf den beiden Wänden befinden, und die offenbar als Zapfenlager für die Wellen gedient haben. Außerdem sehen wir noch einmal die Löcher für die Pedal- und Manualtasten. Es ist, wenn man an das Alter dieses Orgelgehäuses denkt, interessant, daß die Gotländer Orgeln schon hundert Jahre früher als die vielbesprochene, von dem Deutschen Bernhard erbaute Orgel in Venedig ein vollständiges Pedalwerk gehabt haben. Wenn schon in so früher Zeit, nämlich um 1370 das Pedal so weit entwickelt war, wie diese Orgelreste zeigen, so geht man wohl nicht fehl mit der Behauptung, daß die ersten Anfänge des Pedals weit vor dem Jahre 1370 liegen müssen. — Es lohnt also der Mühe, diese alten Orgelreste genau und gründlich zu untersuchen, viel eingehender als dies in meinem verhältnismäßig kurzen Vortrage geschehen

konnte.[1]) Meine Absicht war aber nur die, Ihr Interesse für diese ehrwürdigen Denkmäler der mittelalterlichen Orgelbaukunst wachzurufen und wenn ich dies erreicht hätte, so würde dies meine schönste Befriedigung sein.

(Der Vortrag wurde über Wunsch zahlreicher Kongreßmitglieder, welche am Donnerstag in Eisenstadt waren, Samstag, den 29. Mai, mittags 12 Uhr wiederholt.)

Hierauf erstattete der Vorsitzende, Prof. Dr. Angul Hammerich (Kopenhagen), einen Bericht über eine »Alte griechische Lyra von Elfenbein aus der Mykenä-Zeit«.

Beginn 4 Uhr 30 Min. — Schluß 4 Uhr 40 Min.

Auf dem letzten archäologischen Kongresse zu Kairo (April 1909) wurde von dem Ephor des Nationalmuseums zu Athen, Dr. W. Stais, ein interessantes Ergebnis von hellenischen Ausgrabungen aus der Mykenä-Zeit vorgelegt.

Der Fund hängt zusammen mit den im Jahre 1879 stattgefundenen Ausgrabungen in Menidhi, einem Städtchen nördlich von Athen, am Abhange des Pentelikon, Ausgrabungen, welche denen der Unterstadt von Mykenä entsprechen und verschiedene Schnitzereien aus Elfenbein und Goldornamente zu Tage förderten. Sie stammen also ungefähr aus dem Jahre 1500 v. Chr.

Unter den Elfenbeinsachen fanden sich auch verschiedene Fragmente, über deren nähere Bestimmung man bis jetzt nicht klar war: Ein ausgehöhltes, hornförmiges Stück aus Elfenbein, zirka 33 cm lang, ferner zwei Fragmente von Rundstöcken aus Elfenbein, mit einer Anzahl von kleinen durchbohrten Löchern, ferner eine schön geschnitzte Elfenbeinplatte, zirka 60 cm, mit Darstellungen von geflügelten Pferden, Sphinxen etc.

Die Rätsel der Bestimmung dieses Fundes hat Dr. Stais vermeintlich gelöst, indem er aus den verschiedenen Fragmenten eine alte Lyra rekonstruiert hat. Als ich in Kairo auf dem archäologischen Kongresse durch den Vortrag von Dr. Stais damit bekannt wurde, hatte ich zuerst Zweifel, ob eine Rekonstruktion einer Lyra überhaupt so stattfinden könne. Nachdem ich aber später an Ort und Stelle im Nationalmuseum zu Athen die von ihm rekonstruierte Lyra sah, muß ich gestehen, daß ich meine Zweifel verloren habe. Die verschiedenen Bruchstücke gehen in der Rekonstruktion mit einander sehr schön und ohne Zwang zusammen. Ich meine daher, daß es sich tatsächlich um eine richtige Wiederherstellung einer uralten antiken Lyra handelt. Die Abbildung der betreffenden Rekonstruktion folgt hier mit. (Siehe nächste Seite.)

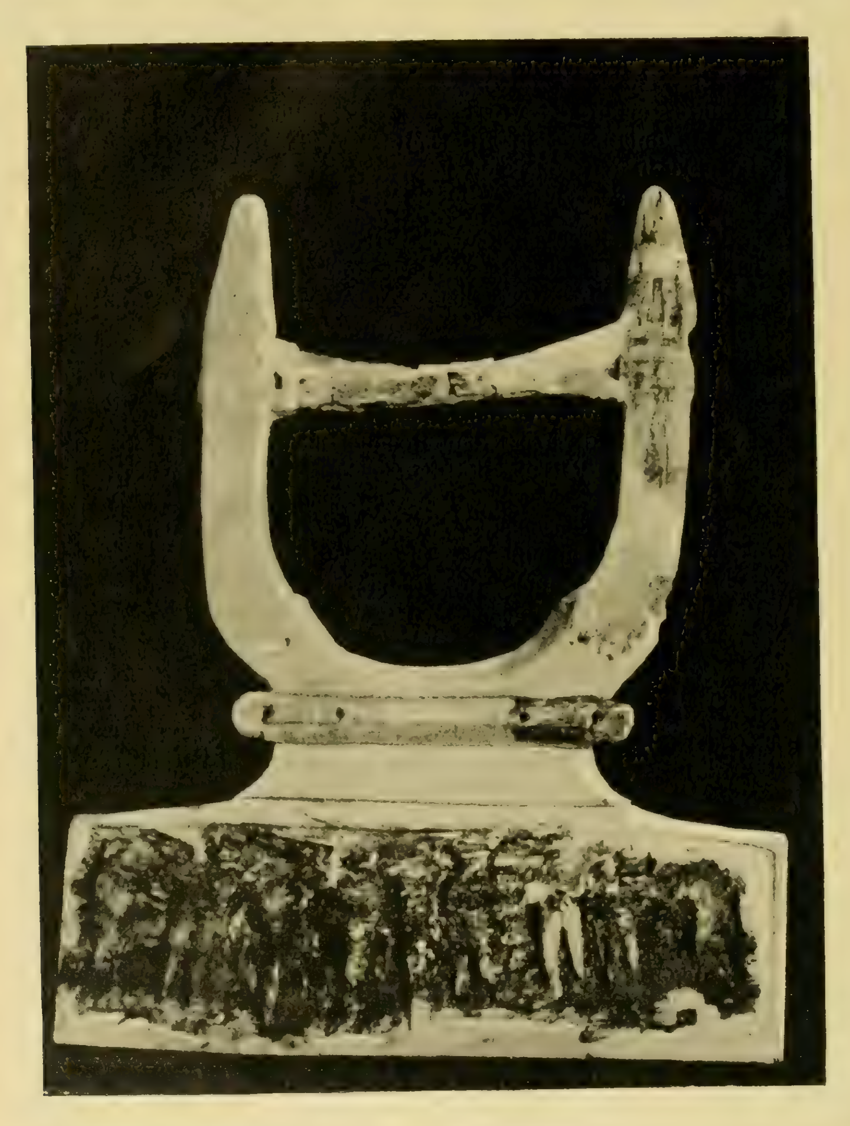
Die dunkler gefärbten Stellen sind die noch vorhandenen originalen Elfenbeinfragmente. Das oben genannte ausgehöhlte, hornförmige Stück ist demnach eines der beiden Arme des Instruments. Die zwei Rundstöcke sind Fragmente des oberen Querbalkens und des unteren Saitenhalters, die geschnitzte Elfenbeinplatte bildet die Vorderseite des Schallkastens.

---

[1]) In der erwähnten, demnächst im Druck erscheinenden Beschreibung ist alles ausführlich behandelt. Beispielsweise liegen von der Norrlanda-Orgel ca. 40 Abbildungen vor.

Die weißen Stellen auf der Abbildung sind die Ergänzungen der Rekonstruktion, in Gips gemacht.

Was musikgeschichtlich besonders interessiert, ist die Anzahl der Saiten. Gemäß der Anzahl der vorhandenen Löcher in den betreffenden



Rundstöcken (respektive Querbalken und unterem Saitenhalter) muß das Instrument zehn Saiten gehabt haben!

Die alte antike Theorie über das griechische Tonsystem, mit Gruppen aus vier Tönen (»Tetrachorden«) und der damit in Verbindung stehenden

Anzahl der Saiten — 4 — auf den antiken Lyren und Kitharen ist bekannt.

Jetzt aber haben wir es also mit einer Lyra zu tun, zirka 1000 Jahre älter als Pythagoras, welche mit einer Anzahl von Saiten versehen gewesen sein mußte, die jene des obgenannten »ursprünglichen« Systems um mehr als das doppelte übertraf. Wieder ein Beleg dafür, daß Theorie und Praxis sich nicht immer folgen.

Ich erinnere in diesem Zusammenhange daran, daß man auch in Kreta aus der Mykenä-Zeit Abbildungen von Lyren und Kitharen mit mehr als vier Saiten gefunden hat.

3. Sitzung: Freitag, den 28. Mai, vormittag 9 Uhr 15 Min. bis 11 Uhr 30 Min.

Unter Vorsitz von Rev. Don Ambrogio **Amelli** (Florenz) und Prof. Dr. Johannes **Wolf** (Berlin) spricht:

1. Dr. Friedrich Ludwig (Straßburg i. E.) über: »Die mehrstimmige Musik des 11. und 12. Jahrhunderts«.

Beginn 9 Uhr 15 Min. — Schluß 9 Uhr 45 Min.

Die beiden in der Geschichte der Entwicklung der mehrstimmigen Musik im 11. und 12. Jahrhundert epochemachenden Erscheinungen sind erstens im 11. Jahrhundert die allmähliche Emanzipation der Komposition mehrstimmiger Werke von den älteren Theoretikerlehren, zweitens im 12. Jahrhundert die Entstehung des zweistimmigen Magnus Liber Organi de Gradali et Antiphonario, den Magister Leoninus in Paris zunächst für die musikalische Bereicherung der Offizium- und Meß-Liturgie von Notre Dame in Paris schrieb. Der Mikrolog Guidos von Arezzo um 1030 schließt die erste Epoche der mehrstimmigen Musik ab, die wir nur aus Theoretikerschriften kennen, aus der bisher keine selbständigen Kunstdenkmäler zum Vorschein gekommen sind. Leonins Magnus Liber, der wahrscheinlich in die Mitte des 12. Jahrhunderts zu setzen ist und allmählich für die Weiterentwicklung der mehrstimmigen Musik zentrale Bedeutung gewann, eröffnet etwa vier Generationen nach Guidos Mikrolog eine neue dritte Epoche. Ich will hier versuchen, einige Grundzüge der Entwicklung der mehrstimmigen Musik in der zweiten Epoche, in diesen vier Generationen zwischen Guido und Leonin, klarzulegen.

Dreierlei Arten von Quellen stehen uns zum Studium dieser Epoche zur Verfügung: die Denkmäler selbst, die Musikschriftsteller der Zeit, die uns unter Umständen wertvolle Hinweise auch auf speziell musikalisch-technische Fortschritte bieten können, und allgemeine literarische Quellen, die uns historisch orientieren und uns über die Art der Verwendung dieser Werke, über ihre Aufnahme bei den Zeitgenossen und ähnliches mehr unterrichten.

In Gerberts in mancher Beziehung auch heute noch wichtigem Benediktinerwerk »De cantu et musica sacra« 1774 steht die letztgenannte Quellengattung, die literarischen Quellen, für unsere Epoche in erster Linie. Seit der Publikation zahlreicher mittelalterlicher Musiktheoretiker durch Gerbert (1784) und Coussemaker (von 1852 ab) suchte man vor allem aus

der Entwicklung der Lehren der Musik t h e o r e t i k e r den Gang der Entwicklung auch der Kunst selbst zu erkennen, was vielfach in fehlerhaft einseitiger Weise geschah und zu manchen auch heute noch weitverbreiteten, aber durchaus irrigen Anschauungen führte. Heute muß unsere erste Aufgabe sein, die erhaltenen Kunstdenkmäler selbst zu sammeln und zu studieren; mit Hilfe der Erkenntnisse, die wir aus diesem Studium gewinnen, werden wir dann von neuem mit der nötigen Vorsicht und der nötigen Kritik an die Untersuchung und Wertung jener anderen beiden sekundären Quellengattungen heranzutreten haben.

Bis zur Zeit Guidos von Arezzo sind wir, wie ich sagte, ausschließlich auf theoretische Quellen angewiesen. Die wenigen Beispiele und die nicht immer klaren Lehren in der Musica Enchiriadis, in den Scholia dazu, in den verschiedenartigen kleinen Traktaten, die bei der sehr regen Weiterüberlieferung des Hauptwerks hier und dort ihm zugesetzt wurden und neue Lösungen des Organum-Problems versuchten, endlich Kap. 18 und 19 in Guidos Mikrolog umschließen im wesentlichen alles, was wir bisher an zuverlässigen Nachrichten über die mehrstimmige Musik in ihrer ersten Epoche besitzen. Welchen Platz und welchen Umfang sie in dieser ersten Zeit in der liturgischen Praxis einnahm, wissen wir nicht.

Anders in der nachguidonischen Zeit. Mehrere Quellen verschiedenster Provenienz zeigen uns nach diesen tastenden Versuchen eine ganz bestimmte Richtung, die die Entwicklung der mehrstimmigen Musik vielerorts bereits im 11. Jahrhundert einschlug, die sie dann im 12. Jahrhundert weiterverfolgte und in der sie um die Wende des 12. und 13. Jahrhunderts in den Werken Perotins einen ersten Höhepunkt erreichte.

Guido hatte Antiphonen als Beispiele gewählt; ob das als eine glückliche Wahl anzusehen ist, wissen wir nicht. Aber bald n a c h Guido finden wir an verschiedenen Orten zwei andere Gattungen der Liturgie als Hauptrepertoire der mehrstimmigen Musik, die in der Tat für die Weiterentwicklung den denkbar günstigsten Boden bildeten. Das sind erstens die ausgedehnten solistischen Partien der altüberkommenen wechselnden Gesänge der Messe und des Offiziums, vor allem zunächst in den Alleluja-Gesängen der Messe, und zweitens die neue poetisch-musikalische Form der Tropen, speziell die zum Ordinarium der Messe gedichteten Tropen.

Die erste Art, die mehrstimmige Ausgestaltung der Solopartien der responsorialen Gesänge in Messe und Offizium, denen abschließend stets Chorschlüsse folgen, die auch bei der mehrstimmigen Komposition der Solopartien einstimmig blieben, führt die mehrstimmige Kunst mitten in den musikalisch reichsten Teil der Liturgie ein. Die fähigsten Sänger, denen nach den liturgischen Vorschriften die Ausführung dieser Partien oblag, werden die berufenen Interpreten der neuen Kunst, die allmählich in so hervorragenden französischen Pflegestätten des Kirchengesangs wie St. Martial in Limoges und in Paris einen stark virtuosen Charakter erhält. Musikalisch bescheidener bleibt die zweite Art, die mehrstimmige Komposition von Tropen, also jener nicht leicht generell zu definierenden Zusatzdichtungen zu gewissen liturgischen Texten, besonders von Tropen zum Ordinarium der Messe, namentlich Kyrietropen; auch sie verliefen in wirkungsvollem Wechsel zwischen einstimmigen, vom vollen Chor gesungenen liturgischen

Chorpartien und mehrstimmigen, wahrscheinlich auch von Solisten vorgetragenen textlich neu hinzugedichteten Partien.

Hier bleibt die mehrstimmige Musik in enger Verbindung mit einer damals modernen, erst in der ausgehenden Karolingerzeit neugeschaffenen poetisch-musikalischen Form, die aus dem Streben nach reicherer Ausschmückung der Liturgie hervorgegangen war. Dort, bei der mehrstimmigen Komposition der Solopartien der responsorialen Gesänge, dient sie lediglich mit musikalischen Mitteln dem gleichen Streben, dem wie die Tropen- auch die Sequenzendichtung ihr Aufblühen verdankt.

Sequenzen, Tropen und Organa sind die drei wichtigsten neuen, teils dichterisch-musikalischen, teils rein musikalischen Kunstformen, durch die die gregorianische Liturgie seit dem 9. Jahrhundert in einem bis zum 13. Jahrhundert stetig steigenden Umfang erweitert wurde, zu denen als vierte allmählich noch das liturgische Drama tritt.

Die ältesten Beispiele mehrstimmiger Alleluja-Gesänge sind uns in drei Handschriften in Mailand (Ambr. M 17 sup.), Chartres (Stadt-Bibliothek 130 [148]) und Cambridge (Corpus Christi Coll. 473), die ältesten Beispiele mehrstimmiger Tropen in der Mailänder und Cambridger Handschrift erhalten.

Im Mailänder Kodex, über dessen Provenienz bisher nichts bekannt ist, bildet das zweistimmig komponierte Alleluja Justus ut palma florebit das Hauptbeispiel eines anonymen, Guidos Lehre weiterbildenden Organum-Traktats, den diese Handschrift auf Guidos Werke folgen läßt; das zweistimmige Kyrie Cunctipotens gehört mit einigen anderen kleinen zweistimmigen Kompositionen zu einer eigenen kleinen Organa-Sammlung dieser Handschrift, die ohne direkte Beziehung zu den umstehenden Traktaten hier überliefert ist. Da alle Organa wie bei Guido in Buchstaben-Notation aufgezeichnet sind, kennen wir hier auch die Art der Verwendung der Zusammenklänge im Detail. Coussemakers Publikation dieser Werke in seiner Histoire de l'Harmonie au moyen-âge machte sie bereits 1852, wenn auch nicht ganz korrekt, bekannt.

Die Handschrift von Chartres ist ein Musica Enchiriadis-Kodex des 9. oder 10. Jahrhunderts, auf dessen letztem Blatt im 11. Jahrhundert fünf zweistimmige Allelujas der Weihnachts- und Osterzeit in Neumen eingetragen sind. Sie stammt aus St. Père in Chartres; vielleicht entstand sie in Chartres selbst, wo im 11. Jahrhundert ein reges geistiges und künstlerisches Leben herrschte, aus dem uns mannigfache Einzelzüge auch speziell über die Musikpflege überliefert sind. Die Veröffentlichung der Vorderseite dieses Blattes im I. Band der Paléographie Musicale blieb bisher so gut wie unbeachtet.

Endlich die dritte Handschrift, jetzt im Corpus Christi College in Cambridge aufbewahrt, die umfangreichste Quelle für die mehrstimmige Musik des 11. Jahrhunderts überhaupt, ist ein in Neumen geschriebenes Tropar von Winchester, dessen Tropentexte in einer ausgezeichneten Ausgabe von W. H. Frere, 1894, in Band VIII der Publikationen der Henry Bradshaw Society vollständig ediert vorliegen, von dessen sehr zahlreichen Organum-Kompositionen aber bisher nur winzige Teile bei Frere und in Wooldridges Early English Harmony publiziert sind. Daß wie für die

Tropen und Sequenzen, für die Frere in seiner inhaltreichen Einleitung die Anlehnung an die französische Pflege dieser Formen aufweist, auch die Anregung zu den Organa von Winchester aus Frankreich kam, scheint mir angesichts der Kontinuität und der Bodenständigkeit der Organa-Entwicklung in Frankreich nicht zu bezweifeln, wenn uns auch bisher umfangreichere französische Organa-Handschriften des 11. Jahrhunderts zum Vergleich fehlen. So können wir zwar bisher bezüglich der Organa den Grad der Übereinstimmung zwischen der englischen und der ihr als Muster dienenden französischen Praxis im Detail noch nicht feststellen; dafür daß er ein ziemlich hoher war, scheinen mir alle Wahrscheinlichkeitserwägungen zu sprechen.

Die Rolle, die die Organa hier im 11. Jahrhundert in der Liturgie von Winchester spielen, ist eine außerordentlich bedeutende. Die Handschrift stellt abweichend von aller sonst üblichen Art hier nur alle organalen Oberstimmen, über 150 an der Zahl, in ihrem zweiten Teil gesondert zusammen. Ihr erster Teil enthält ein Tropar und Sequentiar mit einstimmigen Melodien; der zweite, der mit der Überschrift beginnt: Incipiunt melliflua organorum modulamina super dulcissima celestia preconia, umfaßt die Oberstimmen zu 12 Kyries (4 tropischen und 8 nichttropischen), zu 8 Gloria-Tropen, zu 19 Tractus, zu einer Anzahl Sequenzen, zu 3 Oster-Introitus-Tropen, weiter zu nicht weniger als 55 Alleluja-Gesängen und 56 Responsorien, letztere in zwei durch 3 Prozessions-Antiphonen getrennten Gruppen, und einige Nachträge. Die Gattungen der Liturgie, die hier im Schmuck der neuen mehrstimmigen Kunst erscheinen, sind also vor allem Gesänge des Ordinarium, die Sequenzen und die responsorialen Gesangsformen, und zwar die Alleluja-Gesänge der Messe, die zu gewissen Zeiten des Kirchenjahres an ihre Stelle tretenden Tractus und die Responsorien des Offiziums.

Besonders die Alleluja-Organa fesseln hier. Schon einmal waren von den Alleluja-Gesängen der Messe die allerfruchtbarsten Anregungen zu neuen Kunstformen ausgegangen. An sie hatte bekanntlich die Entstehung der Sequenzen angeknüpft, deren Bedeutung Wilhelm Meyer (Ges. Abh. zur mittellat. Rhythmik, 1905, I, 39) mit den Worten charakterisiert, daß »damit die Dichtkunst den größten und den wichtigsten Schritt getan« hatte, »den sie überhaupt im Mittelalter getan hat«. Jetzt sind es wieder gerade die Alleluja-Gesänge, die für die Organa-Entwicklung von entscheidender Bedeutung werden. Herrscht hier im Winchester Troper auch noch überall der Satz Note gegen Note, so geht sehr bald die Komposition der organalen Oberstimmen gerade bei diesen reich melismatischen Melodien der responsorialen Formen immer weiter über den einfachen alten Satz Note gegen Note hinaus.

So durchpulst überall ein neues künstlerisches Leben die Liturgie. Die aus rein melismatischen Alleluja-Melodien entstandenen Sequenzen breiten sich in rasch wachsender Zahl aus; das Ordinarium der Messe, die Meßantiphonen (Introitus, Offertorium und Communio) und andere Gesangsgattungen erhalten reichen Tropenschmuck; gewisse Feste bekommen dramatische Einleitungen, aus denen allmählich das liturgische Drama herauswächst; endlich finden eine Anzahl alter und neuer Formen eine neue reichere musikalische Ausgestaltung in den Organa. Ein Werk

wie der Winchester Troper zeigt uns ein Gesamtbild aller dieser neuen künstlerischen Bestrebungen des 11. Jahrhunderts in seltener Reichhaltigkeit.

Die direkten Vorbilder dafür sind, wie ich sagte, in Frankreich zu suchen, dessen Tropen- und Sequenzenpflege wiederum historisch auf die ältere St. Galler Kunst zurückgeht. In Frankreich bildet zunächst St. Martial in Limoges das wichtigste Zentrum, in dem nun auch wie in Winchester neben Tropen, Sequenzen und geistlichem Drama die Organum-Komposition im 11. und 12. Jahrhundert mit Eifer gepflegt wird.

In der deutschen Kunstpflege der älteren Zeit fehlen uns Spuren der mehrstimmigen Musik so gut wie ganz. Italien tritt nach Guido wieder stark in den Hintergrund; auch für die Organa bleibt es zunächst vornehmlich nur rezeptiv, ebenso wie für die meisten der anderen Liturgie-Erweiterungsformen. England tritt sporadisch mit bedeutenden Werken dieser Art hier und da hervor. Eine kontinuierliche Entwicklung der mehrstimmigen Kunst aber, in der wir eine Fülle allmählich fortschreitender Entwicklungsphasen des mehrstimmigen Satzes deutlich beobachten können, vom einfachen zweistimmigen Satz Note gegen Note bis zu so kunstvollen vierstimmigen Werken, wie es Perotins wahrscheinlich schon um die Wende des 12. und 13. Jahrhunderts entstandene Quadrupla sind, finden wir nur in Frankreich.

An erster Stelle sind hier die die neue Entwicklung anbahnenden Organa von St. Martial in Limoges zu nennen.

Die ältesten St. Martial-Organa sind die wenigen zum Teil anscheinend dem 11. Jahrhundert angehörenden mehrstimmigen Stücke des wichtigen, aus verschiedenen Epochen stammenden Kodex Paris, Bibl. Nat. f. lat. 1139, einer Handschrift, die in der Literatur oft genannt und oft benutzt, ihres gründlichen Bearbeiters aber noch harrt. Bereits F. Raillard publizierte daraus am Anfang der fünfziger Jahre des 19. Jahrhunderts, in denen die Forschungen über diese Epoche in Paris besonders intensiv betrieben wurden, in seinem dieser Handschrift entnommenen Recueil de 32 chants religieux extraits d'un manuscrit du XI. siècle ein zweistimmiges tropisches Weihnachts-Benedicamus: Jubilemus exultemus intonemus canticum, das älteste bisher bekannte Werk, in dem über der syllabischen Hauptmelodie der Unterstimme sich die Organalstimme in rhythmisch ungebundenerer, vom starren Zwang Note gegen Note befreiter Weise erhebt.

Coussemaker beschränkte sich in seiner ungefähr gleichzeitig erschienenen Histoire de l'Harmonie au moyen-âge leider auf die Publikation des später in dieser Handschrift nachgetragenen, Note gegen Note gesetzten zweistimmigen Mira lege miro modo, das jedoch für die St. Martial-Organa nicht charakteristisch ist, seit Coussemakers Veröffentlichung aber als ein Hauptbeispiel zitiert zu werden pflegt, während die späteren Forscher über die ältere mehrstimmige Musik sämtlich die anderen wichtigeren älteren mehrstimmigen Werke dieser Handschrift ebenso wie die übrigen Organa-Handschriften von St. Martial, die ein etwas jüngeres Repertoire des 12. Jahrhunderts überliefern, bisher ganz unbeachtet ließen.

Das jüngere Organa-Repertoire von St. Martial ist uns in zwei Pariser und einer Londoner Handschrift erhalten (Paris, lat. 3549 und 3719; London Br. M. add. 36881), die alle drei dem 12. Jahrhundert entstammen

und neben vielen einstimmigen Gesängen eine stattliche Anzahl zweistimmiger Werke überliefern. Mehrere Organa, z. B. Rex Salomon fecit templum, eine Sequenz Adams von St. Victor, oder der verbreitete Weihnachts-Gradual-Tropus Viderunt Emmanuel patris unigenitum, stehen in gleicher oder nur wenig veränderter Komposition in zwei oder allen drei Handschriften; daneben hat jeder Kodex eine Anzahl in ihm singulärer Organa. In großem Umfang führt dieses Repertoire des 12. Jahrhunderts, für das stilistisch häufige reiche melismatische Oberstimmenkomposition zu den syllabischen Partien der Unterstimme und feinere Durchbildung der den beiden Stimmen gemeinsamen Melismen charakteristisch ist, den neuen, zuerst im Weihnachts-Benedicamus des Kodex Paris 1139 erscheinenden Organum-Stil weiter.

Zur Aufzeichnung dient in den St. Martial-Handschriften durchweg noch die Neumenschrift ohne Liniensystem; da sie aber mit Benutzung blinder in das Pergament eingeritzter Linien sorgfältig diastematisch geschrieben ist, ist die Tonhöhe auch der Organalstimmen im allgemeinen zu erkennen, während die Organa von Chartres und Winchester hinsichtlich der exakten Tonhöhe der Organalstimmen leider unübertragbar sind.

Sowohl in stilistischer Hinsicht wie in der Auswahl der mehrstimmig komponierten Gesänge, unter denen hier die sonst bei den Organa damals in erster Linie stehenden alten und neuen strenger liturgischen Formen fehlen, stehen die St. Martial-Organa in dieser Zeit singulär da. Ob nur eine lückenhafte Überlieferung die Schuld daran trägt, daß wir keine mehrstimmigen Alleluja-Gesänge und keine mehrstimmigen Ordinarium-Tropen von St. Martial kennen, oder ob die Organa-Komposition in St. Martial sich in der Tat lediglich an diesen vielgestaltigen, gewöhnlich bestimmter liturgischer Beziehungen entbehrenden Gesängen entwickelt hat, wie sie uns die genannten vier Organa-Handschriften überliefern, wissen wir nicht. Jedenfalls geht der entscheidende weitere Fortschritt, den über die St. Martial-Organa hinaus im 12. Jahrhundert der Pariser Leonin macht, wieder von den responsorialen Gesängen in Offizium und Messe aus, die schon im 11. Jahrhundert, speziell im Winchester Troper, eine so wichtige Rolle gespielt haben; und von der Mitte des 12. Jahrhunderts ab ist es vor allem die Pariser Notre Dame-Schule, die lange Zeit die fortschrittlichste Richtung mit außerordentlichem Erfolg vertritt.

Es ist natürlich, daß aber, auch nachdem in den St. Martial- und Notre Dame-Organa bereits eine freiere Kompositionsart der Organalstimmen zum Durchbruch gekommen war, man vielerorts aus mannigfachen Gründen am alten Satz Note gegen Note oder an einem nur mäßigen Grad rhythmischer Selbständigkeit der Organalstimmen festhielt und so vielfach gegenüber den fortschrittlichen St. Martial- und Notre Dame-Organa stilistisch auf älterem Boden stehen blieb. Spuren dieser konservativeren, ganz Note gegen Note komponierten liturgischen Werke sind im 12. und 13. Jahrhundert bisher nur spärlich nachzuweisen. Um so überraschender ist, daß plötzlich im 14. Jahrhundert ein großes Repertoire von liturgischen Werken in diesem primitiven Stil in einer stattlichen Anzahl von Handschriften deutscher Provenienz auftaucht und noch im 15. Jahrhundert in deutschen Handschriften unmensuriert in der alten Notations-

form des 12. Jahrhunderts weiter überliefert erscheint. Ich kann in unserem Zusammenhang auf eine detaillierte Anführung dieser Handschriften verzichten, ebenso wie auf die Anführung der spärlichen, ähnlichen Stil zeigenden vorleoninischen Conductus des 12. Jahrhunderts.

Dagegen ist eine in ihrer Zusammensetzung besonders interessante Gruppe von Werken auch hier zu erwähnen, die stilistisch eine wichtige Zwischenstufe zwischen den Organa von Chartres und Winchester einerseits und den Organa der Notre Dame-Handschriften andererseits bilden. Es sind dies nicht weniger als 47 lediglich für Marienmessen bestimmte zweistimmige Werke, die im letzten Faszikel der Handschrift Wolfenbüttel Helmst. 628 überliefert sind, und zwar ähnlich wie im Winchester Troper gruppenweise nach der Folge der Gruppen in der Meßliturgie angeordnet. Es beginnen 7 Kyrie-Tropen und 1 Gloria-Tropus; dann folgen 9 Alleluja, 1 Tractus und 15 Sequenzen, weiter eine kleine Anzahl von Offertorien und einigen anderen Gattungen; den Schluß bilden 4 Sanctus- und 3 Agnus-Tropen. Fast gleichmäßig sind so hier noch einmal die Ordinarium-Tropen, hier auf alle vier Gattungen Kyrie, Gloria, Sanctus und Agnus ausgedehnt, weiter die Sequenzen und von den responsorialen Gesängen wenigstens e i n e Gattung, die Allelujas, mit zweistimmiger Komposition bedacht.

Leider kennen wir die Entstehungszeit dieses Marien-Organa-Zyklus nicht sicher und wissen also nicht, ob dieses Werk, das in einem besonderen Faszikel der ältesten Notre Dame-Handschrift überliefert, den Organa der Notre Dame-Schule gegenüber aber älteren Stil aufweist, auch chronologisch älter ist; die stilistischen Merkmale erlauben es in die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts zurückzudatieren

Als letztes großes Repertoire mehrstimmiger wechselnder Meßgesänge, das vielleicht ebenfalls noch dem 12. Jahrhundert angehörig, unabhängig vom Notre Dame-Repertoire erscheint, ist zum Schluß ein leider verlorenes englisches Repertoire zu nennen, dessen Anfangsverzeichnis in der besonders durch den Sumer-Canon bekannten Handschrift London, Br. M. Harl. 978, erhalten, von den Musikhistorikern bisher unbeachtet geblieben ist. Als Komponist ist in den Überschriften der beiden ersten Gruppen eine uns bisher nicht näher identifizierbare Persönlichkeit W. de Winc(estre) genannt. Auch dieser stattliche Organakomplex — die erste kleinere Gruppe enthält namentlich Tropen, die zweite 37 Allelujas; die übrigen Gruppen bleiben hier außer Betracht — führt so auf Winchester, die Heimat der wichtigsten der erhaltenen Organasammlungen des 11. Jahrhunderts, zurück. In welchem Stil dieses zweite Winchester-Repertoire komponiert war und welches sein chronologisches Verhältnis zum Notre Dame-Repertoire war, wissen wir nicht.

Mögen das zweite Winchester-Repertoire und die Marienmesse des Kodex Wolfenbüttel nun auch erst n a c h Leonin entstanden sein, stilistisch sind es die mit Leonins Magnus Liber beginnenden Notre Dame-Organa, die eine neue dritte Epoche der mehrstimmigen Musik inaugurieren. Glücklicherweise ist uns der große Zyklus d i e s e r Werke in sehr großem Umfang, vielleicht im wesentlichen vollständig erhalten. Ich darf vielleicht die Mitteilung hinzufügen, daß ich über diese Notre Dame-Organa und

den ganzen Komplex der von ihnen ausgegangenen Anregungen ein eingehendes, in bibliographischer Hinsicht erschöpfendes Werk etwa in Jahresfrist hoffe vorlegen zu können. Können wir dank der Fülle der erhaltenen Kunstdenkmäler in dieser dritten Epoche, der Hunderte von Werken sowohl der geistlichen wie der weltlichen Kunst, vielfach lückenlos die Entwicklung erkennen, so basiert unsere Kenntnis der Epoche vor Leonin bisher nur auf einer verhältnismäßig kleinen Anzahl sporadisch überlieferter Werke, auf deren wichtigste, da sie von der musikgeschichtlichen Forschung bisher so gut wie ganz unbeachtet geblieben sind, ich hier Ihre Aufmerksamkeit zu lenken mir erlaubte.

Nach Übernahme des Vorsitzes durch Prof. Dr. **Wolf**:

2. Pierre Aubry, Archiviste paléographe (Paris): »L'ars mensurabilis et le proses liturgiques au XIIIe siècle.«

Beginn 9 Uhr 45 Min. — Schluß 10 Uhr.

Hierüber wurde vom Referenten folgender Auszug zur Verfügung gestellt:

M. Pierre Aubry pose la question de savoir si les proses d'Adam de Saint-Victor et de son école au XIIIe siècle sont, ou non, soumises aux règles de l'ars mensurabilis, c'est-à-dire de la musique mesurée du même temps. M. Aubry développe plusieurs raisons qui le font incliner vers la solution affirmative du problème, telle la présence de proses dans les motets du XIIIe siècle, tel encore le passage du traité d'Aristote où des incipit de proses figurent comme exemples de modes, tel enfin le nombre de manuscrits où nous trouvons des proses en notation mesurée. M. Aubry se défend toutefois de faire une déclaration mensuraliste au sens contemporain de ce mot: il estime que c'est peut-être restreindre le domaine du principe oratoire, mais en affermir le valeur là où cette autorité reste incontestée, c'est-à-dire dans les pièces du répertoire grégorien proprement dit.

An das Referat knüpft sich eine kurze Diskussion. P. Ugo A. Gaisser (Rom) billigt die Ausführungen des Vorredners, die er für äußerst wichtig hält. Nur glaubt er, daß die Anwendung der Prinzipien der Mensuralmusik nicht auf die poetischen Kompositionen Adams v. S. Victor und seiner Zeit zu beschränken, sondern auch auf die Werke der vorangehenden Zeit auszudehnen sei. Adam v. S. Victor habe eine Entwicklung, die weiter hinaufreiche, abgeschlossen, eine Entwicklung, die ihren Ausgangspunkt in den Liedern der byzantinischen Hymnendichter habe. Von dort habe ja bekanntermaßen die abendländische Prosendichtung ihren ersten Anstoß erhalten.

Prof. Dr. Wolf betont das Naheliegende des Aubry'schen Gedankens und den zeitlichen wie örtlichen Zusammenhang der metrischen Sequenzen eines Adam v. S. Victor und der Modaltheorie.

3. Direktor Vincent d'Indy (Paris): »Quand c'est formée la fugue telle qu'on enseigne actuellement dans les grands conservatoires de l'Europe?«

Beginn 10 Uhr 5 Min. — Schluß 10 Uhr 10 Min.

Peut-on indiquer à quelle époque, exactement, s'est opérée la deformation de l'admirable forme de fugue, de façon à en faire une formule désinée de tout intérêt artistique et musical qui ne peut servir qu' à égarer l'esprit des jeunes étudiants en musique sans rien leur apprendre de leur art? La Fugue devrait être enseignée, dans toutes les Ecoles et les Conservatoires, comme une haute forme de composition dans laquelle l'élève met tout son coeur et toutes ses forces créatrices, au même titre que la Sonate, la Symphonie, l'Oratorio etc., et non pas être regardée et traitée comme un devoir d'école insipide et inutile.

Pourrait-on fixer le premier document connu où la fugue est traitée selon cette formule?

Dazu bemerkt der Vorsitzende, Prof. Dr. Wolf, daß eine Antwort kurzerhand nicht gegeben werden könne. Es fehle noch eine Geschichte der Fuge, die weitschichtige Untersuchungen von Theorie und Praxis erfordern würde, Untersuchungen, welche schon im 13. Jahrhundert bei den Begriffen color und talea einsetzen müßten. Nur kurz erwähnt er die Bedeutung von fuga im 14. und 15. Jahrhundert und streift die Entwicklung der Fuge bei Zarlino.

G. Schjelderup (Christiania): Die Fugenform wird an deutschen und französischen Konservatorien, ja selbst an den einzelnen deutschen Anstalten in verschiedener Weise gelehrt. Die Frage ist also sehr kompliziert und läßt sich nicht in Kürze abtun.

4. Prof. Dr. Rudolf Schwartz (Leipzig): »Zur Akzidentienfrage im 16. Jahrhundert«.

Beginn 10 Uhr 15 Min. — Schluß 10 Uhr 25 Min.

In der Akzidentienfrage hat bekanntlich Hugo Riemann in jüngster Zeit ganz neue Theorien aufgestellt und dabei zugleich schwere Vorwürfe gegen die bisherige Technik der Herausgabe älterer Tonwerke erhoben. [1]) Er sagt: »Die musikgeschichtliche Forschung hat da eine große Unterlassungssünde gut zu machen und endlich einmal nachzuholen, was sie hätte erledigen müssen, ehe sie daran ging, alte Tonwerke in moderner Gewandung zu reproduzieren. Ihre allererste Aufgabe wäre doch gewesen, diejenigen Selbstverständlichkeiten, die freilich für uns keine mehr sind, gründlich klarzustellen, um nicht Gefahr zu laufen, die alte Musik in schlimmster Weise zu entstellen und den modernen Lesern und Hörern Steine statt Brot zu bieten.« Das sind gewiß schwere Vorwürfe; sie wiegen um so mehr, als hinter ihnen die Autorität eines Hugo Riemann steht. Die Forschung hat daher die Pflicht, sich mit ihnen auseinanderzusetzen.

Der enge Rahmen dieses Referates verbietet es, auf Einzelheiten einzugehen. Ich möchte mich daher nur auf die Vokalmusik des 16. Jahrhunderts beschränken. Im großen und ganzen stützen sich Riemanns Ansichten und Vorwürfe auf Glareans »Dodekachordon (Lib. I., Kap. XII)

---

[1]) »Verloren gegangene Selbstverständlichkeiten in der Musik des 15. bis 16. Jahrhunderts.« Langensalza 1907. S. 5.

und auf die Annahme, daß die neueren Herausgeber das Transpositionswesen der alten Kirchentonarten verkannt hätten.

Wenn aber Riemann zitiert, Glarean sagt: »Jedes Musikstück hört entweder mit Re oder mit Mi oder mit Ut auf, d. h. jedes Stück steht entweder in der Dorischen oder der Phrygischen oder Lydischen Tonart, wobei der Unterschied des Lydischen und Mixolydischen fallen gelassen wird und beide mit dem von ihm neu aufgestellten Ionischen identifiziert werden,« so ist dagegen zu bemerken, daß dies nicht die Meinung Glareans ist, denn er redet ausdrücklich von gewissen Leuten, die so etwas lehrten — quidam praecipiunt — und es erscheint doch auch wunderbar, wenn Glarean, der im Begriff ist, seine Lehre von den zwölf Kirchentonarten zu entwickeln, sich gleich zu Anfang desavouiert hätte. Und so lesen wir denn auch ein Paar Seiten später: »Freilich hat es heutzutage gelehrten Männern paradox geschienen, wenn wir von zwölf Modi sprachen, denn sie selbst kannten nur acht, anderen sogar schienen drei, nämlich ut, re, mi, wie die gewöhnlichen Bänkelsänger sie haben, auszureichen.« Gewiß hatten im Laufe der weiteren Entwicklung allerlei Lizenzen in den alten Kirchentonarten Bürgerrecht erlangt, hatten sich gewisse Modi, wie z. B. das transponierte Dorisch und Ionisch zu Lieblingstonarten herausgebildet, aber zu einer Auflösung der Kirchentöne in unser modernes Dur und Moll ist es doch erst recht viel später als zu Glareans Zeiten gekommen. Ich brauche nur an Palestrinas Magnificats oder an die Madrigalsammlungen zu erinnern, in denen noch im 17. Jahrhundert die einzelnen Stücke nach den Kirchentonarten geordnet, hintereinander gedruckt wurden, oder schließlich an Komponisten wie Philippus Dulichius, der ausdrücklich betont, daß er auch die weniger gebräuchlichen Tonarten Lydisch und Hypolydisch zu Ehren bringen wollte.

Auch den zweiten Vorwurf Riemanns: Die modernen Herausgeber hätten das Transpositionswesen der alten Kirchentonarten verkannt, glaube ich wenigstens für das 16. Jahrhundert entkräften zu können. Riemann sagt: Die Transpositionen in die obere und untere Sekunde der Kirchentöne verrieten sich in sehr vielen Fällen nur durch vereinzelte ♯ vor f und c beziehungsweise ♭ vor h, e und a, und so genüge z. B. bei Stücken mit der Finalis d ein irgendwo auftauchendes ♯ vor einem sprungweise eintretenden f, um anzuzeigen, daß die Tonart nicht Dorisch (D moll), sondern D dur (Ionisch) ist, oder in einem Stück mit der Finalis c in ♭ vor e, zu verraten, daß nicht der transponierte Tritus (C dur), sondern der transponierte Protus (C moll) vorläge.

Hiergegen möchte ich zunächst Zarlino anführen, der besonders bemerkt, daß z. B. ein zufällig auftretendes ♭ im Mixolydischen nicht vermöge, diesen Modus in transponiert Dorisch umzuwandeln, »non ha forza di trasmutar il modo nell' altro«. Eine solche Veränderung fände nur statt, wenn das ♭ durchgängig vorgezeichnet wäre. Derselben Ansicht ist auch Avella in seinen Regole (S. 48). Zacconi aber hält geradezu den Musikus für einen schlechten Praktiker, der da glaube, nach jeder kleinen Akzidentie auf eine Veränderung des Modus schließen zu müssen; »ma dico che i mal pratici per ogni picciol accidente si credano che un tuono harmoniale non sia più quello ch'egli è«.

Haben demnach zufällig auftretende ♯ oder ♭ nicht die Kraft, einen Modus in einen anderen zu verwandeln, so folgt daraus, daß sie nur örtliche Bedeutung haben können. Und wenn Riemann noch bemerkt, »der vermeintliche Widerspruch der Tonalität der Kirchentöne gegen unser modernes Harmoniegefühl existierte schon im 16., ja auch im 15. Jahrhundert und noch früher gar nicht mehr, wenigstens nicht in der musikalischen Praxis«, oder an einer Stelle [1]): »im ganzen tut man gut, den Unterschied des Harmoniegefühls des 14. bis 15. Jahrhunderts gegenüber unserem heutigen als möglichst klein anzunehmen«, so dürfte er mit dieser Ansicht nur wenige Freunde finden. Wir sahen bereits, daß die alten Kirchentonarten auch im 16. Jahrhundert noch lange nicht zum alten Eisen geworfen waren und die vielen Querstände, die trotz aller relatio non harmonica — der übrigens G. von Tucher in seinen bekannten Aufsätzen in der »Allgemeinen Musikalischen Zeitung« ein viel zu großes Gewicht beilegt — nicht wegzuleugnen sind, beweisen nur zu deutlich, daß das Musikempfinden dieser Zeiten doch recht sehr von dem unserigen verschieden war.

Meine Stellung zu der Akzidentienfrage habe ich an verschiedenen Orten präzisiert [2]), so daß ich darauf nicht weiter einzugehen brauche. Ich möchte aber noch einmal wiederholen, daß es für die Akzidentien keine Gesetze gibt, die absolute Geltung haben. Man wird daher gut tun, unter Berücksichtigung der Eigenart des Komponisten hier von Fall zu Fall zu unterscheiden. Stellen, bei denen es zweifelhaft ist, ob die Akzidentie nur für den Ton, vor dem sie steht, Geltung hat, oder ob sie noch auf die weitere Umgebung fortwirken soll, können unter Umständen aus dem Affekt, dem Stimmungsausdruck, erschlossen werden. Avella sagt: Die Wirkung einer Akzidentie bleibt bei demselben Affekt bestehen: »tanto cantera per quel modo o segno accidentale, quanto durera quel senso et affetto«. Bei Pausen aber, mögen sie auch noch so klein sein oder auch nur als Cäsuren, den Charakter einer Pause tragen, d. h. also in Wirklichkeit gar nicht dastehen, hört für die Fortsetzung die Verbindlichkeit der Akzidentie auf; es müßte denn sein, daß der Komponist ihre Weiterwirkung ausdrücklich verlangt hätte. Aus dem reichen Material, das ich gesammelt habe, mag die folgende Stelle (Seite 112) als Beweis dienen:

Ich lese Takt 2 in der zweiten Stimme c trotz des voraufgegangenen cis, ebenso Takt 4, vierte Stimme; und Takt 5, zweite Stimme g trotz des unmittelbar voraufgehenden gis. Gerade aber aus solchen Stellen kann man ersehen, daß chromatische Erhöhungen einzelner Töne nur Mittel des Ausdrucks sind, nicht aber eine Veränderung des ganzen Modus nach sich ziehen. Wollte man hier vom modernen Standpunkt aus retouchieren, so würde das ganze Bild verwischt werden.

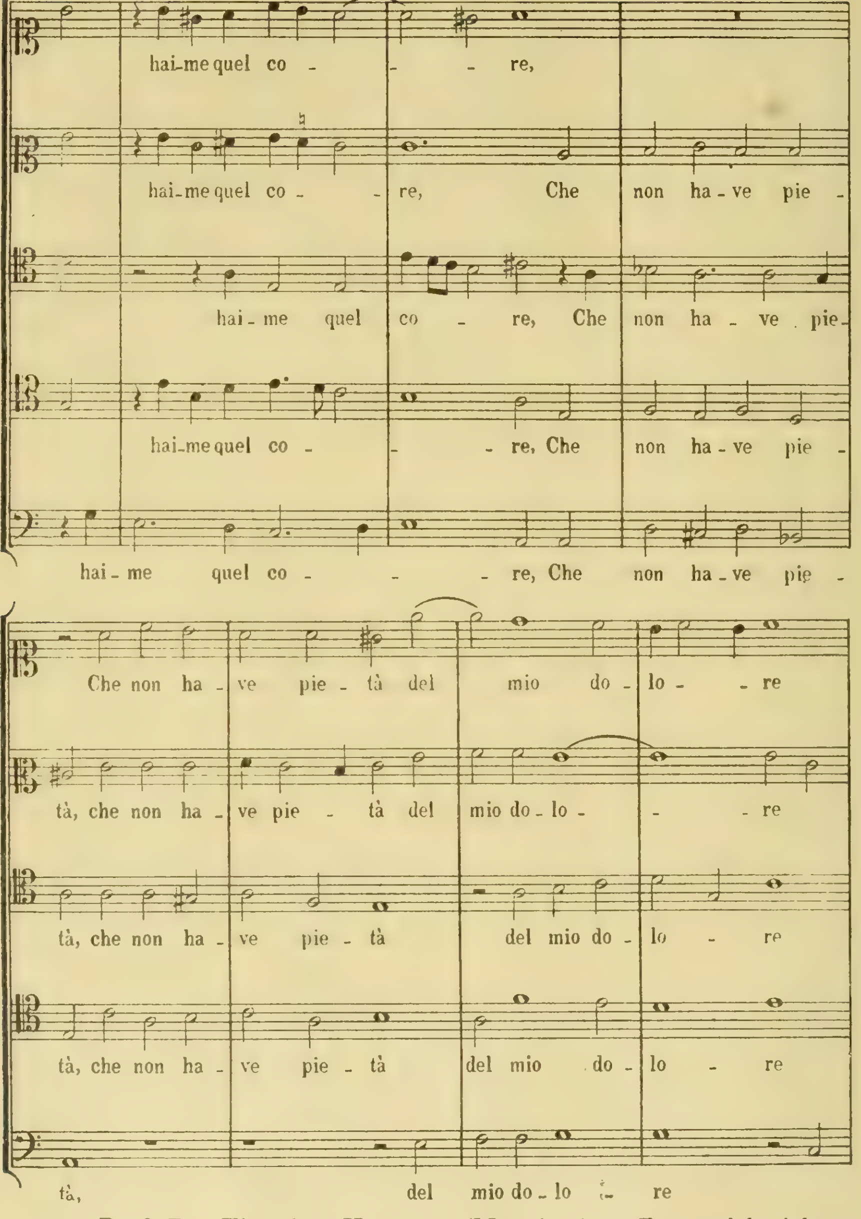
Zu meinem Bedauern kann ich daher der Akzidentientheorie Riemanns, soweit sie die Vokalmusik des 16. Jahrhunderts angeht, nicht beistimmen.

---

[1]) »Kleines Handbuch der Musikgeschichte.« Leipzig 1908. S. 79.

[2]) Zeitschrift der »I. M. G.« IX. 28; X. 202. Ferner: »Denkmäler deutscher Tonkunst«, Bd. 31, S. XV, wo namentlich über die Fortschreitungen der unvollkommenen zu vollkommenen Konsonanzen gehandelt wird.

H. L. Haßler: Madrigale. 1596. Nr. XVI.



5. Prof. Dr. Theodor Kroyer (München): »Zum Akzidentienproblem im Ausgang des 16. Jahrhunderts«. (Mit Demonstrationen am Klavier.)

Beginn 10 Uhr 25 Min. — Schluß 10 Uhr 50 Min.

Eine wertvolle Quelle für die Geschichte der Akzidentien in der Kirchenmusik sind unter anderen die Orgeltabulaturen. Sie verdanken dies der besonderen Art ihrer Verwendung. Tonsetzer, Kapellmeister, Organisten bedienten sich ihrer, um nicht nur Instrumentalstücke, sondern auch mehrstimmige Gesänge partiturmäßig aufzusetzen oder aus Stimmheften zu spartieren. Unzählige Motetten, Messenfragmente und Lieder des 16. Jahrhunderts sind auf diese Weise in bloßer Übertragung oder in Bearbeitung (als kolorierte Orgelmusik) auf uns gekommen. Diese Aufzeichnungen, von denen einige auch im Druck erschienen, vertraten die eigentlichen Partituren und waren neben diesen noch bis ins 17. Jahrhundert gebräuchlich. Man studierte, spielte, dirigierte daraus. Da die Gesangsmusik meist nur in Stimmbüchern verbreitet wurde, war das Intavolieren für den Musiker so unentbehrlich wie das tägliche Brot. Aus der Lebensgeschichte einzelner Meister ist die pädagogische und praktische Bedeutung solcher Arbeiten erwiesen; auch aus den Überresten alter Handbibliotheken. In gedruckten Stimmbüchern finden sich oft handschriftliche Hinweise auf eine dazu gefertigte »Partitura«, die entweder wirkliche Partitur wie z. B. die Gumpelzhaimer-Codices der Berliner Bibliothek oder häufiger eben Tabulatur war. So hat beispielsweise Gregor Aichinger wohl sämtliche Werke seiner reichhaltigen Privatbibliothek zum Studium intavoliert.

Der Hauptzweck der Orgeltabulaturen war aber doch, wie schon ihr Name sagt, eben das Orgelspiel. Die dort aufgezeichneten Motetten und Lieder verwendete der Organist beim Gottesdienst als Vor- und Nachspiele oder — was im Zeitalter der venezianischen Schule immer lebhafteren Anklang fand — als Begleitung zum Chorgesang. Darin liegt nun ihre spezielle Bedeutung. Es ist bekannt, daß in den alten Stimmheften noch im Anfang des 16. Jahrhunderts, obschon nicht mehr so allgemein, die Akzidentien, soweit sie für den Sänger selbstverständlich waren, nicht ausgeschrieben wurden. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts war diese Liberalität seitens des Tonsetzers bereits ein Risiko. Mit der Häufung chromatischer Zeichen wurde eine gewisse Strenge bald zur Notwendigkeit, zumal sich bei Tonsetzern wie Sängern individuelle Geschmacksnuancen herausbildeten. Der eine kadenzierte freier, während der andere es mit den Alten hielt; wo dieser die Zeichen fortließ, setzte sie jener; bald war es ein neuer Effekt, bald Nachlässigkeit oder Pedanterie, die das Notenbild veränderten. So entstand Verwirrung.[1]) Wenn in ein und demselben Werk von gleicher Hand ein selbstverständliches ♯ oder ♭ hier ausgeschrieben, dort weggelassen, dann wieder bei dem einen z. B. der Tritonus als charakteristische Würze gefordert, bei dem anderen ausdrücklich verpönt war u. dgl. mehr, so mochte die Entscheidung wohl mit Schwierigkeiten verbunden sein. Trotzdem haben sich die Ausführenden damals leichter zurechtgefunden als wir. Ihre alten Hausregeln und ihr angeborenes Feingefühl für die tonalen Elemente wiesen ihnen den Weg. Mitunter freilich waren auch sie ihrer Sache nicht ganz sicher und da fügten sie dann die Zeichen selbst bei, wie aus handschriftlichen Fa's und Dièsen

[1]) Einen interessanten Beitrag zu diesem Kapitel der »Nuove musiche« brachte neuerdings A. Einstein. (Claudio Merulos Ausgabe der Madrigale des Verdelot. I. M. G. Sammelband VIII. S. 220 ff.) Allerdings handelt sichs hier um weltliche Musik.

in den Stimmheften deutlich zu ersehen ist. Wenn nun schon die Sänger zu diesem Auskunftsmittel griffen, so konnten die Organisten, besonders sobald sie — wie in den großen Dialogen — den einzelnen Chören akkompagnierten, seiner noch weniger entraten. In den Tabulaturen mußten die einzelnen chromatischen Schärfungen mindestens so genau wie etwa im Generalbaß bezeichnet sein, sollten nicht im Zusammenklang der Vokal- und Instrumentalorgane Dissonanzen über Dissonanzen entstehen. In der Tat zeigen uns Stichproben aus den verschiedensten Vorlagen, daß man nicht nur in zweifelhaften Fällen die Akzidentien auszuschreiben pflegte; allerdings nicht durchgängig, aber bezeichnenderweise am konsequentesten in den Exemplaren, die Spuren des Gebrauches aufweisen. So geben uns diese Aufzeichnungen — ziehen wir offenkundige Schreibversehen und Ungenauigkeiten ab — wichtige Aufschlüsse über die Praxis. Sie sind ein treuer Spiegel auch der Geschmackswandlungen des ausgehenden Jahrhunderts.

Ich möchte auf eine Sammlung von deutschen Orgeltabulaturen hinweisen, die sich unter Signatur »Ms. Cod. F. K. Musik Nr. 21 bis 24, II. Abteilung in Fol.« im Fürstl. Thurn und Taxis'schen Archiv zu Regensburg erhalten hat. 1892 war sie durch Prof. Sandberger auf der Wiener »Internationalen Ausstellung für Musik und Theaterwesen« einem größeren Kreis zugänglich gemacht worden.[1]) Sie umfaßt vier Folianten, zumeist von einer Hand geschrieben; nur Codex 21, als Schlußband, besteht aus mehreren Schichten verschiedener Hände, darunter auch der älteren, so daß die Sammlung wohl als zusammengehöriges Ganzes anzusehen ist. Die Entstehungszeit ist nicht genau bestimmbar, dürfte aber zwischen 1590 und 1620 zu suchen sein. Über den Schreiber und die Geschichte der Sammlung ist bis jetzt nichts bekannt. Der Inhalt besteht aus lateinischen Motetten. Band 21 bringt auch Präambeln, Messenfragmente und Lieder. Autoren, meist dem süddeutschen Tonsetzerkreis angehörig, sind mit vollem Namen gezeichnet, nicht selten aber auch chiffriert. Am häufigsten finden sich die Anfangsbuchstaben O. D. L. und M. T. — wie ich feststelle, Orlando di Lasso und Michael Tonsor. Vielleicht stammt die Sammlung aus Lasso's Schülerkreis. Auch eine auf den Baron von Guidobon am Münchener Hof bezügliche Notiz im Band 24 scheint darauf hinzudeuten.[2])

Die Handschriften weisen Korrekturen und Rasuren auf, sind sonach vom Autor überprüft. Sie waren offenbar viel gebraucht — eine gewisse Garantie für ihre Zuverlässigkeit.

Von obigen Erwägungen aus habe ich nun eine Anzahl bekannter Tonsätze mit den Tabulaturvorlagen verglichen und dabei besonders auf den Nachweis prinzipieller Abweichungen gesehen. Das Ergebnis bestätigt unsere Vermutungen.

Sehr lehrreich ist die Untersuchung der Pedrellschen Victoria-Ausgabe.[3]) Wie aus den Revisionsanmerkungen des Herausgebers erhellt, stimmen die alten Originalauflagen der in Betracht kommenden Bücher nicht völlig miteinander überein. Derlei kommt auch anderwärts vor. Aber

---

[1]) Vergleiche den Fachkatalog der Internationalen Ausstellung. Wien. Verlag der Ausstellungskommission. 1892. S. 153 f.

[2]) Näheres darüber im Aichinger-Band der DTB. X. 1. (Bibliographie.)

[3]) Opera omnia. Lipsiae. 1902 ff. Breitkopf et Härtel.

hier betrifft es wichtige Änderungen. In späteren Editionen finden sich, sei es auf Veranlassung des Druckers oder des Komponisten selbst, chromatische Zeichen, die früher fehlten, und umgekehrt sind ältere Akzidentien eliminiert. Beträfen solche Änderungen nur die üblichen Klauseln, so wäre das an sich schon bemerkenswert. Aber sie beziehen sich auch auf wirkliche »harmonische« Retouchen, geben also Zeugnis von den schwankenden Anschauungen der Übergangsperiode. Der Schreiber der Tabulatur hat offenbar nach authentischen Vorlagen gearbeitet und ihre Akzidentien kritischen Auges erwogen. In den meisten Fällen schrieb er die fehlenden Subsemitonien aus. Aber auch wo sie fortgelassen sind, scheinen ihn Bedenken dazu veranlaßt zu haben, Bedenken, wie sie nur einem in alten Anschauungen aufgewachsenen Musiker aufsteigen konnten. Das ist ganz im Geist Orlando di Lassos, der bekanntlich in seinen alten Tagen den chromatischen Neuerungen abhold geworden war. Nichts könnte diesen Konservativismus klarer veranschaulichen, als eine Stelle in der Motette »Descendit Angelus«; sie lautet bei Pedrell, I., S. 80, nach der Edition 1572 [1]) wie folgt:



Der scharfe Vorhalt (NB) und der darauffolgende übermäßige Dreiklang mit gis (*) waren dem Kopisten, der das Stück in die Oberquarte transponierte, des Guten zuviel. Erst schrieb er das »cis« (= gis) nach

a b - *a a* - *a g* *a*

a g *e f* - *e d* *d c* *d*

d d *d c* *d e* *f e* *d*

f g *a* *b* *a* *f b*

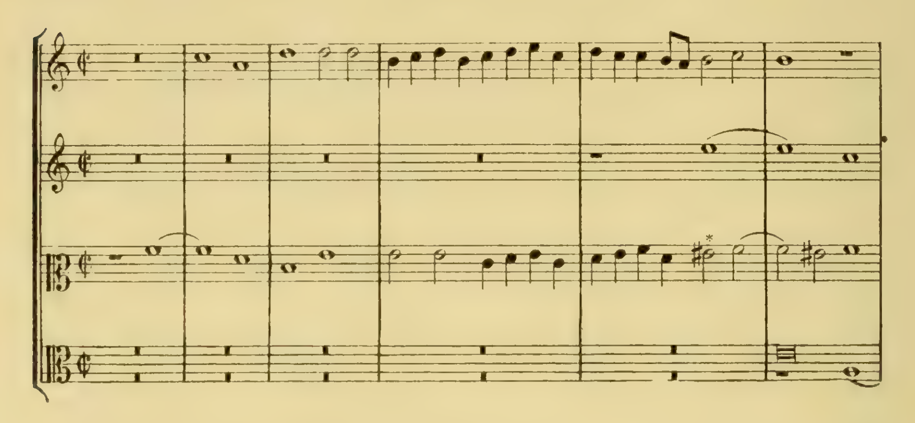
A ***B G***

---

1) Der Mezzodiskantschlüssel ist von Pedrell unverständigerweise in den Diskant umgeschrieben.

der Vorlage, dann aber radierte er es aus und setzte dafür »c« (= g). Ohne Zweifel wirkt jetzt die Stelle ruhiger — sagen wir — klassischer.

Daß dem Schreiber die Ausgabe 1572 oder eine ihr abgenommene Kopie vorlag, zeigt die Variante im Alt, S. 78, System 2, Abschnitt 2. Die Ausgabe 1585 hat auf dem zweiten Schlag eine Minima, während dafür in der ersteren die zwei Semiminimen stehen, die auch die Tabulatur bringt. Allerdings enthält diese auch mehrere Abweichungen im Sinne der späteren Ausgabe, siehe Pedrell, I., S. 77 (Anfang):

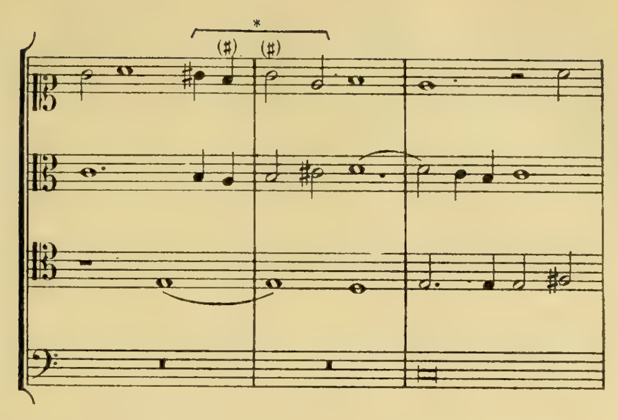


Ebenda S. 78, System III, Abschnitt 4:



Pedrell bemerkt zu * und **. »Naturalis in Ed. anni 1585«. Die Tabulatur setzt ausdrücklich g und c (beziehungsweise c und f als Transposition); im ersteren Fall würde auch eine übermäßige Sekunde stehen geblieben sein; anzunehmen, daß man etwa »fis gis« gesungen, würde wenig Verständnis des klassischen Stils verraten.

In der Motette »Senex puerum« (I., 17 ff.) lautet bei System I, Abschnitt 5/6, die Originalfassung nach Edition 1572:



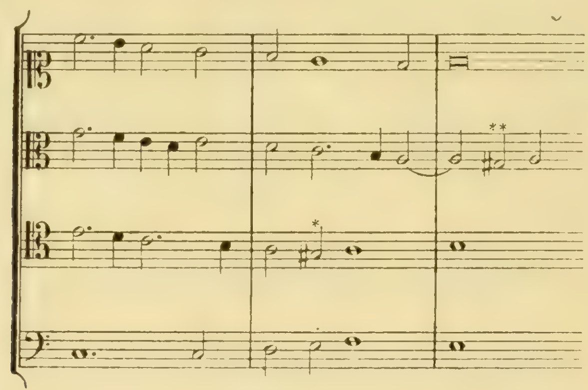
Pedrell fügt (*) »fis gis« hinzu, die Tabulatur unterläßt es, eliminiert aber auch das erste »gis«, offenbar weil keine Kadenz vorliegt und das »gis fis gis« zu dem folgenden »cis« im Alt und »f« im Diskant einen zu schroffen Kontrast bildete. Es handelt sich um eine Berührung des dorischen Tones; unser Ohr verlangt allerdings wenigstens das »fis«; trotz des nachfolgenden »f« wäre es nicht gegen den Geist der alten Kunst. Hier also urteilt der Intavolist zu streng. Dagegen schreibt er wieder an anderer Stelle ein »gis«, wo es die Ausgabe vielleicht als selbstverständlich voraussetzt, der moderne Herausgeber indessen ingnoriert (*) S. 17, System III, Abschnitt 3:



Daß trotz des voraufgehenden »gis« dann »g« folgt, ist zu beachten. Diese Praxis, auch sonst in Kadenzen überaus häufig, entspricht durchaus dem Geschmack der Diatoniker, welche erhöhte Tonstufen nur als »fingiert« gelten lassen und sich gewöhnt haben, in solchen Fällen der Reinheit des Kirchentones zu Liebe »f« und »fis«, »g« und »gis«, »c« und »cis« zu konfundieren. Aus diesem alten Brauch ist auch die Unempfindlichkeit der Alten gegen solche Iriswirkungen wie überhaupt gegen den Querstand psychologisch zu erklären. Eine ganz ähnliche Stelle ist im gleichen Stück die auf S. 17, System IV, Abschnitt 5:



Pedrell nimmt ein zweites »gis« (*) an. Da der Schreiber das »fis« eigens ergänzt, kann das folgende »g« kein Versehen sein. S. 18, System IV, Abschnitt 2 findet sich wieder der übermäßige Dreiklang in der ersten Versetzung:

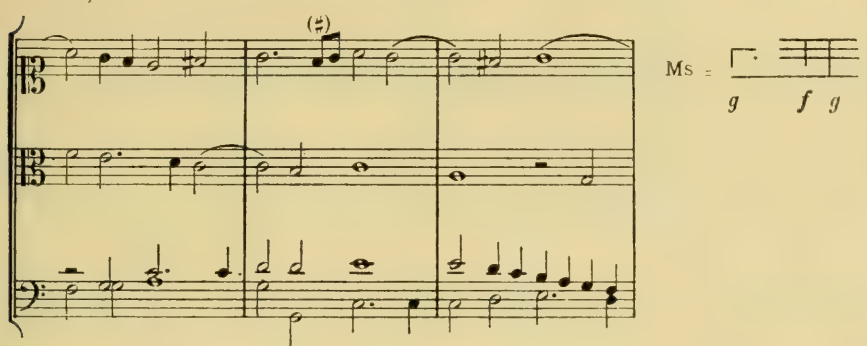


Konsequent vermeidet die Tabulatur auch hier das originale »gis« (*), während sie es natürlich im Alt (**) als Subsemitonium modi gelten läßt. Ebenda am Schluß (I., S. 19, Abschnitt 5 im Baß) hat die Originalvorlage »Gis« als Kadenz, das Manuskript aber setzt »g«:



Diese Enthaltsamkeit der Tabulatur ist umso auffallender, als im Diskant das Kadenz-»Gis« schon einen Takt früher ausgesprochen erscheint. Sie findet sich aber auch sonst in ähnlichen Baßstellen, namentlich wenn, wie hier Terzen oder Dezimen mitgehen und durch das Akzidenz zwei kleine Terzen beziehungsweise Dezimen sich folgen würden. Mag diese oder eine andere Erwägung der tiefere Grund dieses Verhaltens sein, jedenfalls qualifiziert es sich als tonaler Purismus im Sinne der älteren Meister. Ich ziehe daraus den Schluß, daß man in derartigen Fällen mit den Zeichen sparen müsse. Das zweite »Gis« ist unzweifelhaft ein madrigalesker Modernismus. Ein in alter Kunst geübtes Ohr wird aber doch eher der Tabulatur recht geben. Allerdings ist sie nicht ganz konsequent, so in dem Stück »Ascendens Christus«, wo unmittelbar hintereinander in korrespondierenden Bildungen »fis« und »f« folgen [1]); ich vermute ein Versehen des Schreibers.

In der Motette »Doctor bonus« (I., S. 4, System I, Abschnitt 3, Diskant) setzt Pedrell fis:



In »Nigra sum sed formosa« (I., S. 136) hat der Mezzodiskant nach Edition 1576 »fis«, die Tabulatur »f« (beziehungsweise »e«). Ebenda (S. 138) im ersten Diskant, Abschnitt 3:

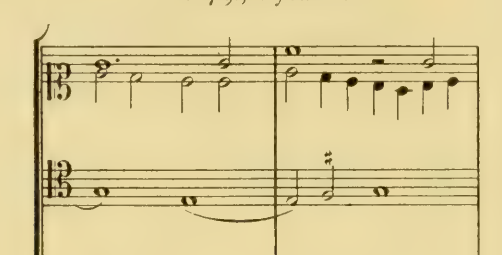


[1]) (I., S. 54), System II, Abschnitt 5, setzt Pedrell im Baß »g fis g», während das Ms. »f« (beziehungsweise in Transposition »c«) hat, denn im zweiten Sopran gehen »b a (g)« parallel; Abschnitt 1 hat schon das Original »fis«. Vergleiche auch »Nigra sum

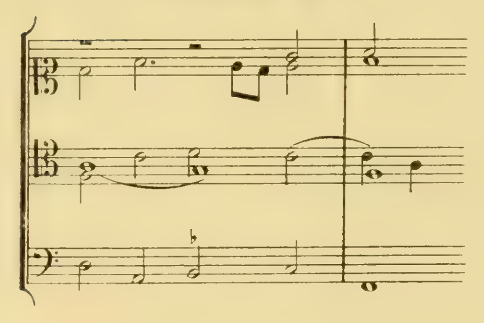
Der Chordialog »Ave Maria« (I., S. 146 ff.), dem Pedrell nach Ausgabe 1600 einen Orgelpart beifügte, entspricht in der Tabulatur der verbesserten Ausgabe von 1576; dem stark irisierenden Satz folgt der Schreiber ohne Einspruch.

Die Behandlung der Lasso-Motetten verrät noch größere Strenge. Oft möchte es scheinen, als ob die Ausschreibung einiger Subsemitonien übersehen wäre; allein die Genauigkeit, womit andere wieder ausgeführt werden, spricht dagegen. In dem Stück »O salutaris hostia« hat die Gesamtausgabe (Magnum opus mus. III. Band V) folgende Akzidentien, die das Manuskript ignoriert:

S. 79., Syst. II.



S. 79., Syst. III.



Im ersten Beispiel würden wir nach den Tucherschen Regeln das »fis«, wie es hier steht, unbedingt erwartet haben; die Sexte geht in die Oktave, müßte also groß werden. Im zweiten Falle ist das »h« der Tabulatur wohl besser. Im übrigen ergänzt das Manuskript die Kadenztöne in Übereinstimmung mit der Neuausgabe. In »Quia vidisti« (I., S. 137 f.) weicht die Handschrift nur bezüglich der Hexachordregel davon ab, indem sie im Diskant und Tenor den absteigenden Skalengang mit »h« gibt:

---

sed formosa« (I., S. 139, Baß, System III, Abschnitt 3). Allerdings handelt sichs hier um das Thema, das der Baß aufgreift. Ferner »Ave Maria« (I., S. 152, Baß, System II, Abschnitt 6).

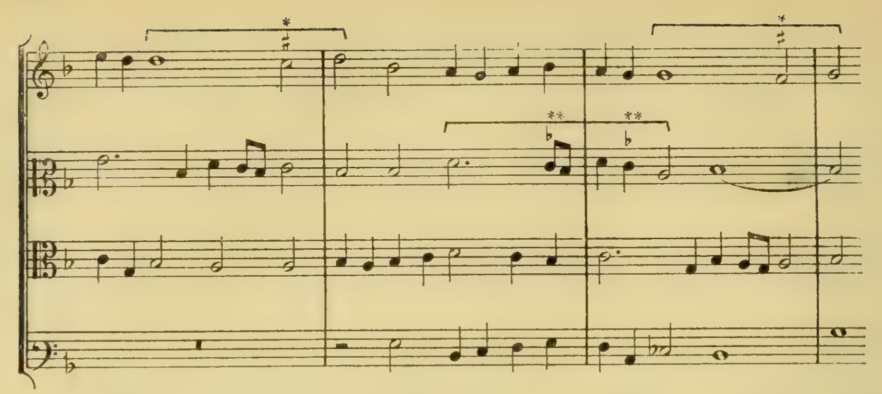


Ebenso in der Motette »Nos qui sumus« (I., S. 139, Syst. I und IV):

a)

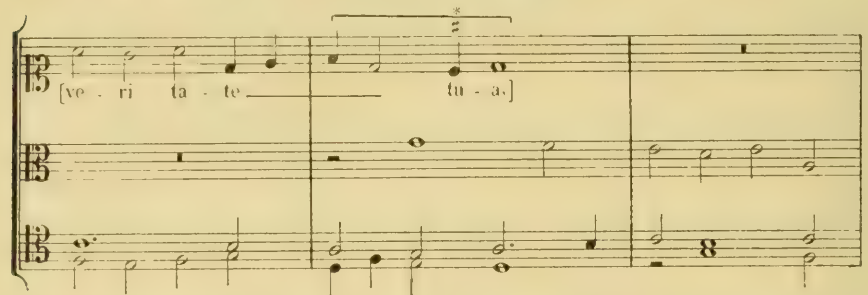
b)

Bei *a*) ergänzt die Handschrift das fis (†), nicht aber die beiden »es« (*); bei *b*) wohl das h (**), das »es« aber wieder nicht. Ähnlich in der Motette »Amen dico vobis« (I., S. 121):



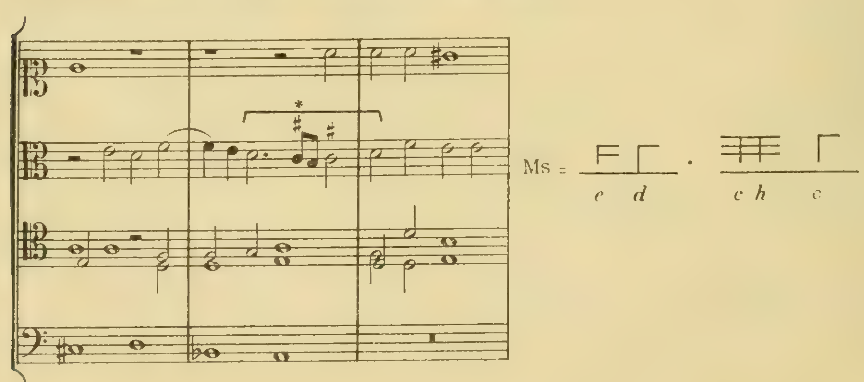
Während das Manuskript die Kadenzen (*) ebenfalls notiert, läßt es das »e« (**) trotz des Querstands mit dem Baß unverändert, für den modernen Geschmack eine Härte, die aber der alten Tonalität nicht widerstrebt.

In dem Satz »Cognovi Domine« (I., S. 148, Syst. II, Abschn. 6) vermeidet das Manuskript die Kadenz mit »cis« (*):



Ob hier Absicht oder Versehen vorliegt, läßt sich vorderhand nicht entscheiden. Wenn die Textunterlage der Neuausgabe wirklich dem Original entspricht, könnte höchstens die gerade auf die Kadenz auftreffende Silbenbetonung den Schreiber zu dem »c« veranlaßt haben.

Endlich noch einige Eigentümlichkeiten in Tonsors Motetten. So ist in dem Satz »Clamavi in toto corde meo« (vergl. Commer, Musica sacra, Band XV, S. 22) im Alt die Kadenz mit »cis« (*) unterlassen, weil sie mit dem kurz vorher im Baß stehenden »B« kollidierte:



Andere Stellen haben sonst diese kurzen Klauselbildungen regelmäßig ausgeschrieben. Ein anderes Beispiel stellt uns allerdings vor ein Rätsel: die Handschrift der Motette »O admirabile commercium« (Commer, Musica sacra, XV, S. 28); das Stück ist im genus molle signiert; während die Subsemitonien in den meisten Fällen deutlich angegeben sind, wird die C-Kadenz fast regelmäßig ignoriert. Der Schreiber setzt dann »c b c« ohne Rücksicht auf die Sext-Fortschreitung in Gegenbewegung. Nur einmal nimmt er in diesem Sinn »h«:



Nun sind aber die Fälle, wo er »b« stehen läßt, von obigem in der Struktur nicht wesentlich verschieden, um nur einen zu zitieren:



Handelt es sich hier um einen speziellen Purismus, etwa im Hinblick auf den Gesamtcharakter des Stückes oder um eine persönliche Laune des Schreibers, jedenfalls dürfte man nicht ohneweiters auf ein Schreibversehen schließen. Vielleicht hat die Erwägung den Ausschlag gegeben, daß eigentliche Kadenzen nicht vorliegen; die Melodie schließt nicht, sondern schreitet fort, während sie im vorhergehenden Beispiel wirklich zu Ende ist. In solchen optischen »Kadenzen« haben die Alten keineswegs immer und ewig kadenziert, so sehr auch unser Ohr heute danach verlangen würde. Man vergesse nicht, daß wir in »harmonischer« Anschauung erzogen und sozusagen mit neuen Sinnen ausgestattet, nur zu leicht dazu neigen, der alten Kunst unseren modernen Geschmack eben aufzuzwingen.

Prof. Rudolf Schwartz hat in seinem Dulichius-Band[1]) unanfechtbar nachgewiesen, daß unsere bisherigen, besonders auf Tuchers Studien sich stützenden Lehrsätze bezüglich der Kadenzen und Stimmführungs-Akzidentien durchaus nicht so allgemein gültig sind, wie angenommen wird. Meine Ausführungen mögen seine Beispiele ergänzen und von neuem erhärten, daß die Alten doch »klassischer« dachten, als man ihnen heute zuzutrauen scheint.

Den Vorsitz übernimmt Dir. Vincent **d'Indy** (Paris).

6. Prof. Dr. Johannes Wolf (Berlin): »Die Akzidentien im 15. und 16. Jahrhundert«. (Mit Demonstrationen am Klavier.)

Beginn 10 Uhr 50 Min. — Schluß 11 Uhr 15 Min.

Hierüber hat der Referent folgenden Auszug zur Verfügung gestellt:

Referent weist auf die Wichtigkeit der Akzidentienfrage für die wahre Erkenntnis der Kunstwerke des Mittelalters bis zum 16. Jahrhundert hin. Schon im 13. Jahrhundert erfahren wir von Erhöhungen und Vertiefungen, welche der umsichtige Musiker ohne weiteres ausführte. Eine Kontinuität der Praxis läßt sich vom »error« des Johannes de Garlandia über die Theorie der »semitonia subintellecta« bei Ramis de Pareia bis zum 16. Jahrhundert nachweisen. Die theoretischen Grundregeln sind in des Referenten »Geschichte der Mensuralnotation« zusammengezogen. Sie gipfeln in den Forderungen:

1. Den Leiteton in Gängen wie *g f g*, *d e f g* zu erhöhen;

2. bei Gegenbewegung die Terz zur Quinte und die Sexte zur Oktave groß, dagegen die Sexte zur Quinte und die Terz zum Einklang klein zu wählen;

3. Terz und Sexte bei Überführung in vollkommene Konsonanzen mit Hilfe absteigender Bewegung beider Stimmen klein zu nehmen;

4. mi contra fa mit Hilfe der Akzidentien zu vermeiden.

Die Wirksamkeit dieser Regeln in der alten Praxis wird durch Beispiele von Palma dictus ociosa und Johannes Cesaris erhärtet, ihre zwingende Anwendung durch das Zeugnis des Pietro Aron in der »Institutio harmonica« belegt, zugleich aber damit dargetan, daß im 16. Jahrhundert eine neue Ära aufstieg, die sich von den alten Regeln des Diskant frei machte. Jetzt, wo die Individualität zur vollen Geltung kam, wurde, um Entstellungen vorzubeugen, die schriftliche genaue Fixierung zur Forderung erhoben. Immerhin hält auch jetzt noch eine Reihe von Theoretikern wie Johannes Paduanus Veronensis und Zacconi an den alten Regeln fest, während z. B. Dentice mit Adrian Willaert und Alfonso della Viola die Meinung vertritt »che le regole delle seste et terze minori et maggiori siano arbitrarie et non legali«.

Was die Regel 1 angeht, so wird, gestützt auf das besondere Zeugnis des Aiguino, darauf hingewiesen, daß nicht nur auf der finalis, sondern auch auf confinales kadenziert wird, daß gute Kenntnis der Tonarten und ihrer Schwerpunkte eine der wesentlichsten Voraussetzungen für die

---

[1]) DDT, 1907, 31. Band. Leipzig, Breitkopf & Härtel. S. XVf.

richtige Anwendung des accidens bildet, und daß weiter die Kadenzen nicht in allen Ländern und bei allen Meistern die gleiche Behandlung erfahren.

In Schlußformeln wie *g f e f g* lassen viele Italiener und Deutsche wie Vicentino, Zacconi, Snegass, Gese die Erhöhung erst beim letzten Berühren des Leitetons eintreten, während Ortiz und andere sofort den Leiteton alterieren. Eine Kadenzformel wie *g f f g* will Ortiz (Trattado de glosas 1553) *g f fis g* ausgeführt wissen. Die Tabulaturen werden als verbindliche Zeugen für die Ausführung abgelehnt und aus einem Münchener Traktat des 15. Jahrhunderts über Orgeltabulatur die Verbindlichkeit der allgemeinen Regeln auch für die Orgel im Gegensatz zur schriftlichen Fixierung nachgewiesen.

Wichtige Ergänzungen werden zur vierten Regel beigebracht. Es wird darauf hingewiesen, daß die Praxis sich keineswegs durchaus der verminderten Konsonanzen entschlug. Als Zeuge wird Tinctoris mit seiner Bemerkung über Busnois' Chanson »Je ne demande«, Dentice und aus dem 14. Jahrhundert Guillaume de Machaut und die Istampitta ghaetta aus London Add. 29987 angerufen. An Hand von Isaac wird schon an der Wende des 15. Jahrhunderts das gleichzeitige Erklingen vom abgeleiteten Tone und Stammton evident nachgewiesen, ebenso auf ihren schnellen Wechsel in verschiedenen Stimmen aufmerksam gemacht. Auch die Scheu, einen Abschluß mit dem Kreuzton zu wagen, wenn der neue Abschnitt mit dem Stammton beginnt, wird an Hand von Arons Lucidario (lib. II, cp. IX) als unberechtigt zurückgewiesen. Besonderes Augenmerk wird auf die Anwendung des Accidens bei stufenweisem Abstieg um eine Quinte zur Vermeidung des Tritonus hingelenkt und schließlich auch des Umstandes Erwähnung getan, daß sich das Kreuz gesetzt findet, wo es sich gar nicht um Erhöhung handeln kann, sondern nur um Vermeidung von Vertiefung nach gewohnter Sängerpraxis.

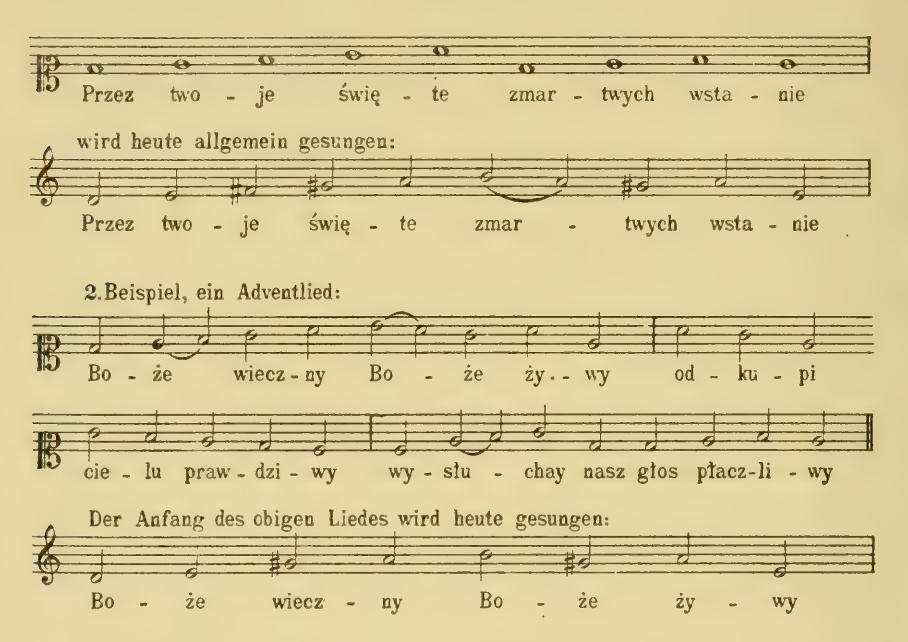
Eine Abkehr von dieser tief wurzelnden Praxis führte die besondere Sorgfalt, die dem Worte zugewendet wurde, und das Hervortreten künstlerischer Individualität herbei, wie sie vor allem auf dem Boden des Madrigals erblühte.

Den Vorsitz übernimmt wieder Prof. Dr. **Wolf.**

Diskussion:

Prof. Dr. Schwartz erklärt sich mit den Ausführungen Prof. Wolfs einverstanden, bemerkt jedoch, daß er die von ihm herangezogene Stelle aus Luigi Dentice (Dialoghi della musica, Roma 1553) bereits im Dulichius-Bande: »Denkmäler der Tonkunst«, Bd. 31, S. XV) beigebracht habe. Im Anschlusse hieran führt Redner aus, daß die Gesetze vom Fortschreiten einer unvollkommenen Konsonanz zur vollkommenen eigentlich nur Geltung im zweistimmigen Satze haben. Prof. Dr. Wolf erklärt, in dieser Beziehung auf dem gleichen Standpunkte zu stehen.

Probst Dr. Josef Surzyński (Kosten, Posen) weist darauf hin, wie interessant und belehrend der Vergleich von Kirchenliedern, welche heute noch gesungen werden, mit überlieferten Melodien derselben aus der Zeit ihres Entstehens sei. Man sehe, wie die Alterationen ein Bedürfnis des Volkes geworden seien, wie also auch heute bei Neuaufführungen alter a cappella-Chöre die Alterationen das Verständnis derselben erleichtern. 1. Beispiel: der Anfang eines polnischen Auferstehungsliedes aus dem 14. Jahrhundert:



Dr. E. Bernoulli (Zürich) weist auf zwei Drucke von Attaignant, im Besitze der Münchner Hof- und Staatsbibliothek, nämlich auf Mus. pr. 235 und 236 hin. Studien auf dem Gebiete der Geschichte des Liedes im 16. Jahrhundert hatten ihn mit diesen Partituren für Tasteninstrumente bekannt werden lassen, auf deren Titelblatt zu lesen steht: ». . . Chansons musicales reduictes en la tabulature des Orgues, Espinettes, Manicordions et tels semblables instruments musicaulx, Paris, 1530.« Nach seiner Meinung besäßen sie die Eigentümlichkeit, Alterationszeichen meistens als Punkte unter die betreffenden Noten zu setzen. Speziell bei Kadenzen am Schluß eines Satzes oder bei dessen melodischen Abschnitten lasse sich das beobachten, wenn auch in einem und demselben Stücke, zu dem die ♭-Vorzeichnung, etwa vor $\overline{e}$, sich finde und außerdem an genau korrespondierenden Stellen die Alterationspunkte fehlen. Vergl. in Mus. pr. 235, fol. 17′: »Il me suffit de tous mes maux.« Oder in Mus. pr. 236, fol. 41′: »Aller my fault«, wo in der Mittelstimme (Alt) wieder $\overline{e}$ und ebenso im Baß e durch ♭

gekennzeichnet werden und zwar hier (Takt 4) unmittelbar neben dem Punkte für *fis* in der Oberstimme.

Der Punkt gilt aber als Alterationszeichen nicht nur für ♯, sondern doch auch für ♭. So in: »Mon coeur en vous.« Hier sind sogar beide Fälle zu konstatieren, ♭ in Takt 8 und 9 (fol. 54 und 54'); aber dann auch ein Punkt bei der Unterstimme (dem Tenor) Takt 10. Für $\overline{es}$ findet der Redner den Punkt ferner in: »Le iaulne et bleue« (fol. 63', Takt 5 des Tenors). In »Le cueur est myen« fol. 64', Takt 10 sind einmal Alterationspunkte (in den Unterstimmen), das anderemal ist ♭ (im Alt, Takt 10; im Tenor, Takt 11) verwendet.

Folgerichtigkeit ist jedenfalls in Drucken, sowenig als in Handschriften des 16. Jahrhunderts zu suchen. Den sichersten Anhalt geben die Lautentabulaturen, wo alle Halbtonschritte durch Buchstaben respektive durch Ziffern festgelegt erscheinen.

Der Vorsitzende Prof. Dr. **Wolf** bedauert, daß Referent kein Faksimile mit sich führe, welches die von ihm beobachtete Funktion des Punktes als Alterationszeichen veranschaulichen könnte. Da ihm der Punkt unter solcher Bedeutung bisher in der Lautenliteratur nicht begegnet sei, so glaube er, seinen Zweifel aussprechen zu müssen.

Dr. Egon Wellesz (Wien) macht darauf aufmerksam, daß solche Punkte und Striche in Instrumentaltabulaturen vielfach als Fingersatzbezeichnungen verwendet wurden. Etwas bestimmtes läßt sich jedoch erst nach Einsichtnahme in ein Faksimile sagen.

Hiezu bemerkt nachträglich Dr. Bernoulli Folgendes:

Der Hauptgedanke, daß hier bei Attaignant die Punkte anstatt der Alterationszeichen stünden, ist zwar schon früher flüchtig ausgesprochen worden. Ritter in seinem Werk: »Zur Geschichte des Orgelspiels«, Band I, S. 57 (1884) schreibt, wie wenn es eine allbekannte Tatsache beträfe: »Erhöhte Töne werden durch Punkte unter, erniedrigte durch ♭ vor den Noten angezeigt. Korrektheit fehlt im Stich.« Er stützte sich dabei, wie aus der Anmerkung zu Nr. 36 bis 40 seiner Beispielsammlung hervorgeht, auf die Ansichten des damaligen Kustos der musikalischen Abteilung der königlichen Bibliothek zu München, Herrn J. J. Maier. Indessen zeigt das Votum des Redners, und ebenso die Skepsis, mit welcher es aufgenommen wurde, daß die Sache noch näher geprüft zu werden verdient. Bernoulli hat nach dem Kongreß die Gelegenheit gefunden, das ganze Convolut der jedenfalls eigenartigen Attaignantdrucke nicht nur zu sehen, sondern auch an Hand von Eitners Quellenlexikon mit Wahrscheinlichkeit bereits soviel festzustellen, daß diese »Tabulaturen« für sich betrachtet werden dürfen und müssen. Er hat auch — auf gut Glück allerdings — eine Anzahl photographischer Aufnahmen zu Studienzwecken herstellen lassen und hofft, gelegentlich durch eine eingehendere Abhandlung einer nutzbringenden Diskussion mindestens die Wege noch besser zu ebnen, als es vorläufig geschehen konnte.

Schluß der Sitzung 11 Uhr 30 Min.

Des Zusammenhanges wegen gelangt das von Dr. Oscar Chilesotti (Bassano) eingesandte, der Sektion gedruckt vorgelegte Referat: »Le alterazione cromatiche nel secolo XVI°« an dieser Stelle zum Abdruck:

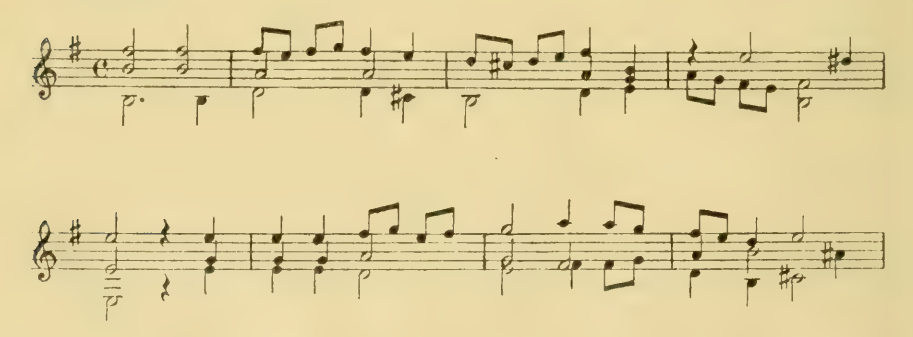
Credo che sia principalmente interessante rintracciare l'uso delle alterazioni cromatiche studiando la trasformazione delle tonalità antiche nei nostri modi maggiore e minore fino dall'epoca dei maestri fiamminghi. In tale fatto artistico di eccezionale importanza nella storia della musica agì il sentimento degli esecutori, che li portava inconsciamente a stabilire una tonalità decisa nelle combinazioni armoniche, ed a caratterizzare, quando ne era il caso, una vera modulazione. Solo le intavolature di liuto, siccome quelle in cui è segnata l'esecuzione della musica sullo stromento, ci rivelano la prova sicura delle note alterate cromaticamente nella polifonia del cinquecento; solo esse mettono in piena luce la lunga elaborazione da cui si determinò la forma del modo minore dopo che il modo maggiore s'impose facilmente per la sua prevalenza nei sistemi antichi. Se nel modo minore gli ambiti greci frigio, dorico, ipodorico e misolidio poterono ordinare il terzo grado, l'incertezza riguardo l'impiego del sesto e del settimo fu vinta mercè il buon gusto di coloro ai quali spettava l'interpretazione della musica, e non vi si ebbe il concorso di speculazioni teoriche.

Nel leggere molte intavolature di liuto stampate nel secolo XVI° ho avuto sempre l'occasione di scoprire il processo accennato; basterà a dimostrarlo che ne citi alcuni saggi fra i più antichi, perchè più tardi non si trascurò nella notazione ordinaria il segno degli accidenti, ormai divenuti necessarî anche in teoria.

Trascrivo[1]) prima di tutto la intera Canzone »Zart schöne fraw« dal Newsidler (1536), trattandosi di una composizione in minore, dove si scorge l'alterazione dei gradi 6to e 7mo, e qualche esempio di modulazione.

»Zart schöne fraw«

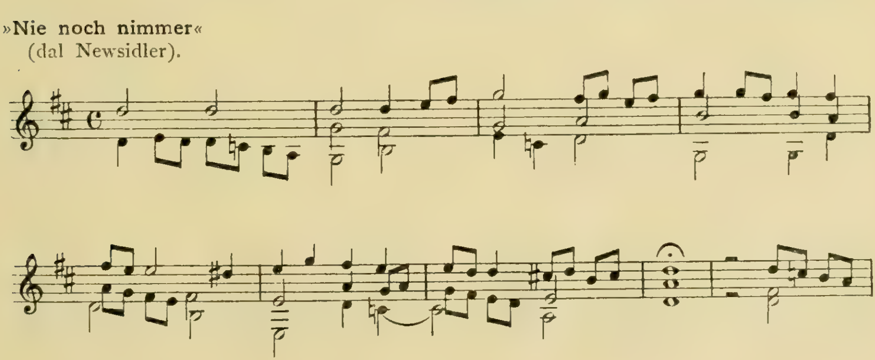
(dal Newsidler, 1536).

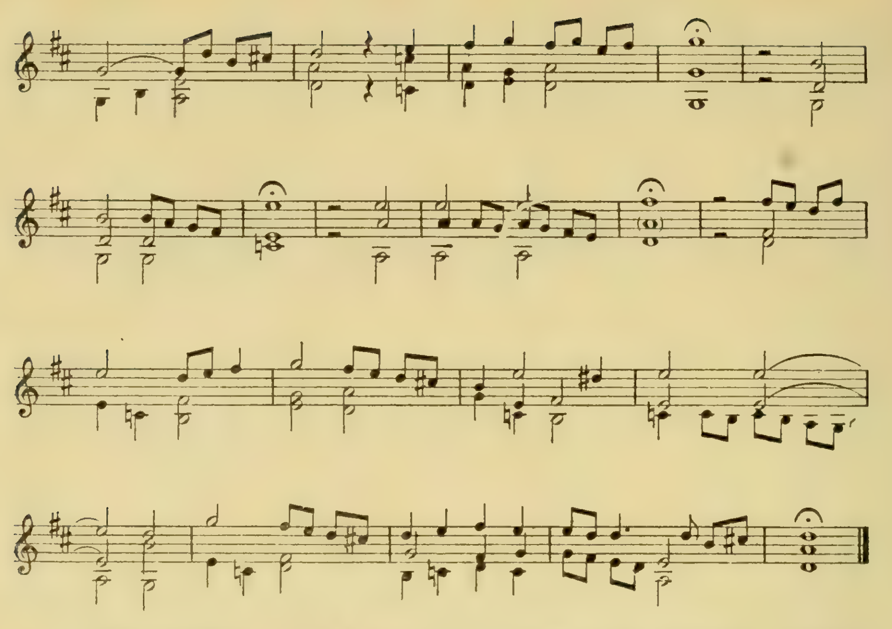


---

[1]) Avverto il lettore che per comodità di notazione il tono è sempre spostato alla 6ta maggiore.

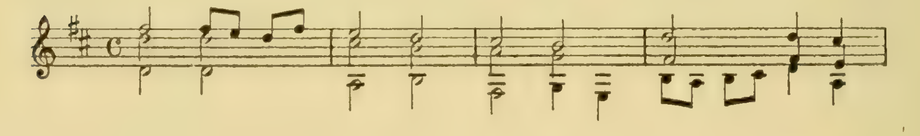
Dello stesso intavolatore è notevole anche la Canzone »Nie noch nimmer« per un' armonia indefinita ad onta delle alterazioni cromatiche, o, per dir meglio, per opera loro.





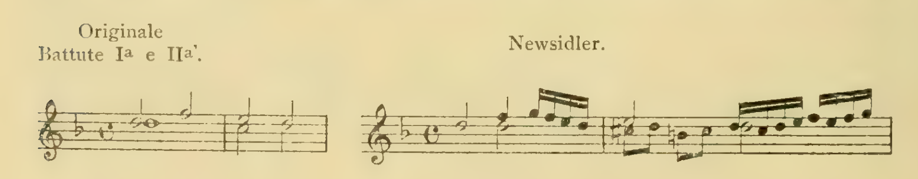
Della Canzone »Von edler art«, sempre dal Newsidler, presento a prima parte:

»**Von edler art**«
(dal Newsidler).





Questo celebre liutista ha pure trasportato sul suo stromento la Canzone »Adieu mes amors« di Josquino. L'originale si legge nel V° volume dell' Ambros. Riscontrai nell' esecuzione per liuto alcuni diesis, che chiariscono alla moderna la tonalità della composizione; ad esempio:



Battute 39, 40 e 41.



Ultime Battute.

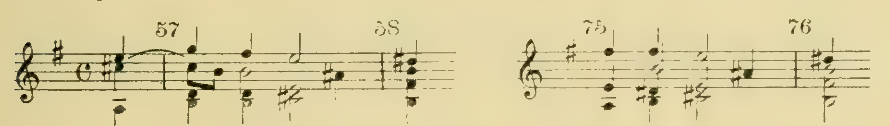


In un' altra Canzone di Josquino, »Vray dieu d'amors«, intavolata da Melchiore de Barberis nel suo libro nono di liuto (1549), ho rilevato molti passaggi di questo genere:



Il Pater noster di Willaert, di cui trovai l'intavolatura nel Libro secondo di Julio Abondante, lascia scorgere moltissime alterazioni cromatiche, delle quali nessuna delle edizioni citate nell' Ambros (V° vol.), che ne riporta l' originale, permette di supporre l' impiego; ne trascrivo qualcuna

Battute 56



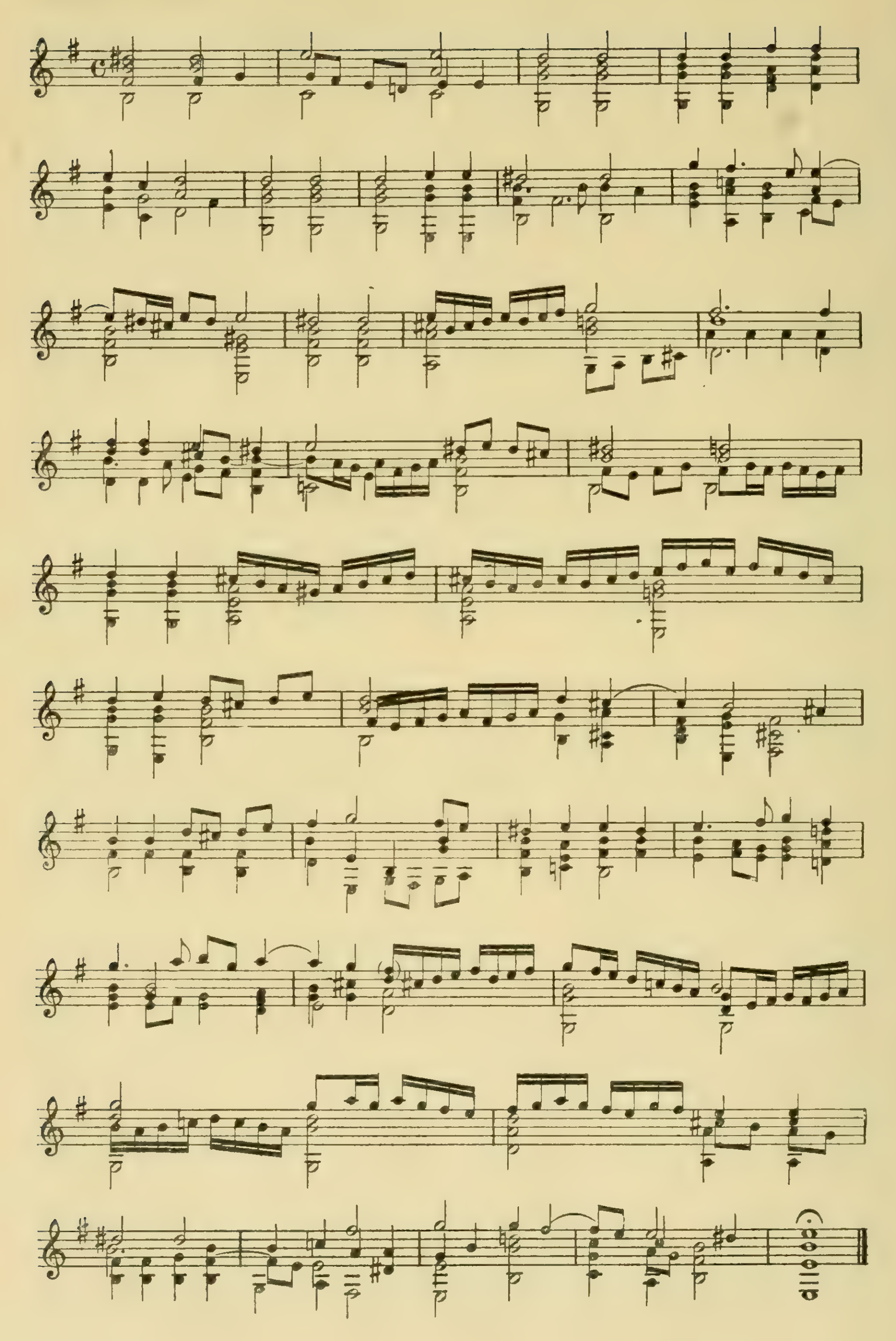
Alla battuta *22* trattasi probabilmente di un errore (*sol* invece di *fa*♮), e non dell' accordo di 5ta accresciuta, di sapore troppo moderno per l' epoca del Willaert:



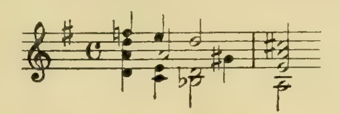
Tralascio molti altri accidenti messi al *do*, al *sol* ed al *re*; chi vi si interessasse potrà vederli nel mio breve articolo in argomento pubblicato nei Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft, Jahrgang III, Heft 3.

Ricordo anche due Canzoni francesi, che ho letto nell' intavolatura di Antonio Rotta (Libro primo, 1546); nella prima (»Hellas mon dieu«) troviamo in gestazione il modo minore; nella seconda (»Malheur me suit«) risuonano stranamente certi accordi (di *do* magg. e di *la* min.) che non sono in stretta relazione colla tonalità (*re* magg.) del pezzo. Qui cito la sola composizione in minore, che mi pare più caratteristica e nel tempo stesso più appropriata all' argomento che intendo trattare.

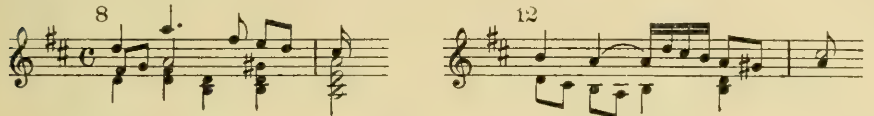
»Hellas mon dieu«.



Nella stessa opera havvi pure un bell' esempio dell' accordo di 6ta eccedente nel Madrigale »In me donn' il desio« alla battuta 10:



»La battaglia francese« (La guerre) de Janequin fu messa nell' intavolatura di liuto dal famoso Francesco da Milano (1536); essa mostra l' alterazione del *sol* nelle battute 8 e 12, non conforme al testo pubblicato da M. Henry Expert nel 7mo volume dei »Les Maîtres musiciens de la Renaissance française«:



Stabilisce pure l'accordo di *mi* maggiore alle battute 35, 36, 37 e 38:



E così resta fissato il tono maggiore nel finire del tempo a tre quarti della prima parte.

Anche nella «Canzone delli uccelli« (Le chant des Oyseaux), dello stesso Janequin, Francesco da Milano, trasportandola sul liuto, mette in evidenza gli accidenti che erano usati nell' esecuzione vocale di essa. Si può leggerne la trascrizione completa nei miei »Lautenspieler des 16. Jahrhunderts, editi da Breitkopf & Härtel a Lipsia nel 1892.

Nell' intavolatura di Simon Gintzler (1547), assai notevole perchè contiene musica polifonica dei fiamminghi e dei più antichi maestri italiani e francesi del rinascimento, s' incontrano sempre, riguardo gli accidenti allora usati, passi consimili:

»**Benedictus dominus deus israel**« di Lupus.

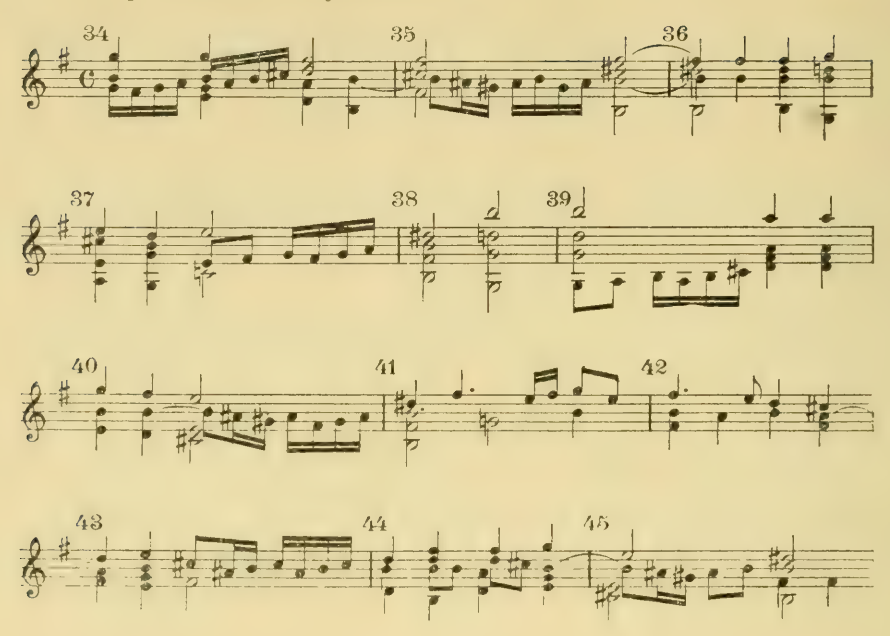


»**Il ciel che rado**« di Archadelt.

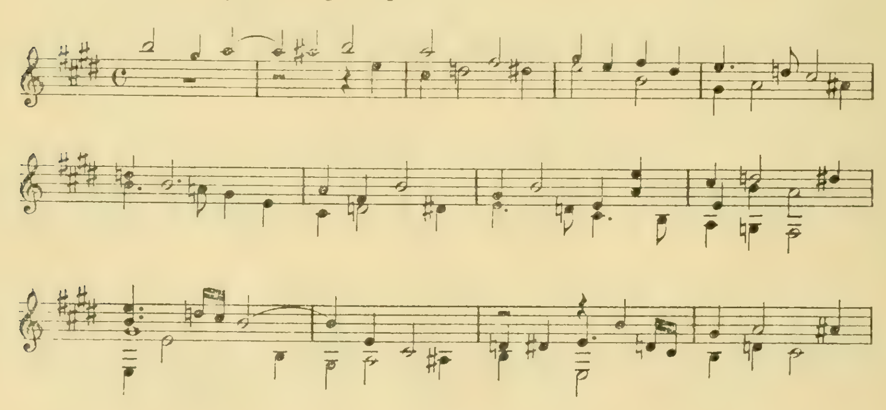




»Oh! s'io potessi, donna« di Jachet Berchem.



Più tardi, dopo il 1560, scrisse molta musica, originale in gran parte, per liuto Jacomo Gorzanis, adoperando spessissimo la scala discendente maggiore col settimo grado minore, cioè il modo ipofrigio dei greci e misolidio dei toni ecclesiastici. L'effetto, dopo un pò di abitudine, non è affatto disaggradevole; colpisce solo una tendenza alla quarta, senza risoluzione. Rimando in proposito ai miei Liutisti del cinquecento (Breitkopf & Härtel). In questo libro ho pubblicato anche una Fantasia cromatica di Gio. Battista Dalla Gostena, composta verso la fine del secolo XVI°. È davvero caratteristica per l'insistenza dei disegni armonico e melodico; ne riporto il principio:





Credo superfluo ricordare altre alterazioni cromatiche di cui ci resta traccia mercè le intavolature di liuto; i saggi che ne ho dato valgono a provare che fino dall' epoca dei fiamminghi il cromatismo esercitava già la sua azione preponderante per creare l'arte moderna.

4. Sitzung: Freitag, den 28. Mai, nachmittags 3 Uhr 25 Min. bis 5 Uhr 12 Min.

Unter Vorsitz von Prof. Dr. Johannes **Wolf** (Berlin) spricht:

1. Fräulein Amalie Arnheim (Berlin): »Über das Musikleben in Bremen im 17. Jahrhundert«.

Beginn 3 Uhr 25 Min. — Schluß 3 Uhr 40 Min.

Hierüber hat die Referentin folgenden Auszug zur Verfügung gestellt:

Bremen, als kleiner Staat für sich, ist auch, was die Musikverhältnisse betrifft, für die historische Forschung nicht unwichtig. Quellen dafür sind — außer den Chroniken, Bürgerbüchern und Kirchenbüchern — Akten im dortigen Staatsarchiv, die Aufschluß geben über das Leben, die Pflichten der Stadtmusiker und Organisten, über öffentliche Einrichtungen, die Musik bei Hochzeiten, Festlichkeiten, bei Ratsversammlungen, beim Einzug von Fürstlichkeiten usw. Mehrfach berichten die Akten von Streitigkeiten zwischen den Organisten und der Stadtmusik, von Differenzen zwischen der Bürgerschaft und den Kantoren des Gymnasiums, deren Stellung im Lehrerkollegium eine sehr angesehene war. Ausführliche »Punkta« vom Ende des 16. Jahrhunderts, die Stadtmusiker betreffend, sind erhalten, ebenso »Punkta« aus dem Jahre 1627, auf welche hin ein Monsieur Johannes Knop, Mitglied einer kleinen Bremer Musikerdynastie, »auf Michaelis bestellt und angenommen wurde«.

Die Familie Knop findet sich mehrfach in den Akten vertreten. Großvater, Vater und Sohn werden als Organisten von St. Stephani bei den verschiedensten Gelegenheiten angeführt. Von Lüder Knop ist Suitenmusik aus den Jahren 1652 und 1660 in Stimmbüchern erhalten, Vorreden und Ehrengedichte geben ein interessantes, kulturhistorisches Bild der damaligen Zeit. Unter den Ehrengedichten sind auch Verse eines Christoph Knipping, der sich 1660 als »Director Choris Musici Bremensis« unterzeichnete. Über das Leben dieses Knipping und seines Vaters, welche beide Kantoren des Gymnasiums und mit angesehenen Bremer Familien verwandt waren, kann man sich durch Epithalamia und Epitaphien

unterrichten, die manche interessante Aufschlüsse über Bremer Musiker des 17. Jahrhunderts geben. Auch spielen beide Knippings in den Archivakten eine Rolle.

Bis zum Jahre 1693, aus welchem eine Eingabe, den Obermusikus Clamor Heinrich Abel betreffend, an den Kurfürsten von Hannover, erhalten ist, geben die Akten zahlreiche Hinweise, Daten und Namen von Musikern, die bisher gar nicht oder wenig bekannt waren, z. B. Ernst Abel, Ehler Hoyer, Christoph Düsener, ein Delmenhorster Violist, Jürgen Grevensborch, Hans Sommer und andere.

Prof. Dr. Wolf weist auf die Wichtigkeit der Untersuchungen hin, aus denen wir Notizen vom Leben einiger Musiker gewinnen, welche in der Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts, in der Lauten- und Violenmusik eine nicht unbedeutende Rolle gespielt haben.

2. Geh. Regierungsrat Prof. Dr. Max Friedlaender (Berlin): »Van Swietens Text zu Haydns Jahreszeiten«.

Beginn 3 Uhr 40 Min. — Schluß 4 Uhr 10 Min.

Dieses Referat wird im Jahrbuch Peters erscheinen.

3. Dr. Rudolf Wustmann (Bühlau bei Dresden): »Über Bearbeitung älterer und ausländischer Gesangstexte«.

Beginn 4 Uhr 10 Min. — Schluß 4 Uhr 30 Min.

Hierüber wurde vom Referenten folgender Auszug zur Verfügung gestellt:

1. Der Musikhistoriker hat als solcher zunächst auf genau diejenige Textform zu dringen, die der Künstler komponiert hat. Die Kritik, die zur Feststellung dieses Textes notwendig ist, muß gelegentlich zur Konjekturalkritik werden. Neben der Kritik gebührt der sprach- und literargeschichtlichen Hermeneutik ein Platz zur Deutung des einstigen Wort- und Satzsinnes und damit zur Herstellung einer der wichtigsten ästhetischen Bedingungen für das Nacherleben älterer Gesangswerke. Die Beurteilung späterer Umdichtungen durch die Komponisten selbst (compositions adaptées) hat diesen Nachschöpfungen besser als bisher gerecht zu werden.

2. Die Praxis hat von jeher und bis zur Gegenwart neue Texte untergelegt, und oft hat sich die zweite Verbindung von längerer und tieferer Wirkung gezeigt als die erste. Auch diese Erscheinungen sind von dem Historiker zu beachten, zu verstehen und zu erklären.

3. Bei Übersetzungen hat der Musikhistoriker die musikalische Form unangetastet zu lassen und die Übersetzung mit allen Mitteln sprachgeschichtlichen Verständnisses und gemäß den gesangstechnischen Forderungen herzustellen.

Beispiele aus Handl, Bach, Händel, Mozart, Beethoven, Wagner und der Volksmusik.

Diskussion: Geheimrat Dr. Friedlaender geht auf einzelne Punkte des Vortrages ein:

Ältere Texte sind dann zu verändern, wenn sie unser heutiges ästhetisches Gefühl verletzen. Beethovens angebliche Textänderung »was die Mode frech geteilt« geht auf einen Lesefehler R. Wagners

zurück, da Beethovens Autograph tatsächlich »streng« und nicht »frech« aufweist. Bei der Komposition von Strophenliedern haben die Klassiker des Liedes (Beethoven, Schubert, Brahms) stets vor allem den Grundcharakter des Textes im Auge gehabt und so kann von einer Inkongruenz zwischen Text und Musik bei einzelnen Strophen nicht die Rede sein. Änderungen in Texten Händelscher Werke werden von den Theologen unter Hinweis auf die Notwendigkeit der Erhaltung der Lutherschen Diktion abgelehnt.

An die letzte Bemerkung anknüpfend, erinnert Dr. Friedrich Ludwig (Straßburg i. E.) daran, daß Händel ja englische Texte komponiert habe, weshalb gar kein Zwang bestehe, diese durch Luthers Übersetzung wiederzugeben; übrigens werde dieser Standpunkt von sehr vielen Theologen durchaus anerkannt.

4. Geh. Regierungsrat Prof. Dr. Max Friedlaender (Berlin) spricht »Über einige Fragen der Editionstechnik«.

Beginn 4 Uhr 38 Min. — Schluß 4 Uhr 49 Min.

Dieses Referat wird später separat vom Vortragenden ediert.

5. Direktor Vincent d'Indy (Paris): »De la sophistication de l'oeuvre d'art par l'édition«.

Beginn 4 Uhr 55 Min. — Schluß 5 Uhr 5 Min.

Si un Conservateur de Musée s'avisait, sous prétexte de moderniser les oeuvres confiées à sa garde, de placer dans les mains du David de Michel-Ange un fusil à répétition au lieu de la fronde traditionnelle, ou encore, de coiffer la Joconde de Léonard d'un de ces chapeaux à la mode comme j'en aperçois dans cette salle d'élégants spécimens, je ne puis douter qu'une violente levée de boucliers de la presse et des artistes ne vienne tout aussitôt flêtrir, comme ils l'auraient mérité, de pareils attentats . . .

Pourquoi, ce que l'on ne supporterait point dans les arts plastiques est-il devenu matière courante dans l'art musical?

Pourquoi de tout aussi énormes attentats à l'oeuvre d'art se produisent-ils dans la musique sans que personne, ou très peu de musiciens, s'avise de protester? C'est un fait assez inexpliquable et sur lequel je serais heureux de recevoir des éclaircissements. Quelle est, en somme, la raison qui fait qu'on peut impunément (en musique seulement) arranger, ou plutôt déranger les oeuvres sans qu'une loi, une sanction quelconque intervienne pour empècher cette profanation?

Lorsqu'il n'existe d'une oeuvre, situation courante au XVIIe siècle, qu'une sorte de schema donnant seulement la partie récitante et la basse, il est parfaitement légitime qu'un musicien (encore faut il que ce musicien soit familier avec le style de l'époque) s'empare de ce schema pour en édifier un monument tel que le copiste ou l'auteur lui-même l'auraient construit alors; en ce sens, d'intéressants travaux ont été tentés et parfois réussis.

Mais lorsque le compositeur a transcrit lui-même toutes les parties vocales et instrumentales avec tout le soin possible et qu'il ne manque rien que quelques indications de nuances ou de coups d'archet pour tirer de

cette écriture une exécution parfaitement adéquate à l'esprit du temps et de l'oeuvre, comment ose-t-on se croire autorisé à modifier la façon de penser de l'auteur suivant la sienne propre?

Il est bien évident, je dois le reconnaître, que notre interprétation des oeuvres anciennes doit être assez différente de celle des époques où elles se sont produites tout d'abord, mais qu'est-ce qui peut nous rapprocher mieux des intentions de l'auteur que le respect strict de son écriture? — Et pourquoi donc changer, sans scrupule, cette écriture jusqu'à rendre l'oeuvre méconnaissable pour ceux qui la connaissent bien?

La France fut pendant toute la première moitié du XIX[e] siècle un vaste champ d'opérations pour les dérangeurs; mais alors, l'Opéra étant le seul genre de musique admis en notre pays, ce fut sur l'Opéra que se, commirent les crimes les plus fantastiques.

Les charmants opéras-comiques français de la fin du XVIII[e], si délicats de réalisation, ne trouvèrent pas grace devant un malfaiteur musical, nommé Adolphe Adam, qui, en arrangeant et réorchestrant ces si fines oeuvres, réussit à faire des opéras de Grétry et de Monsigny, d'ignobles caricatures.

On n'a même pas encore renoncé, en France, à l'usage absurde qui, contre la volonté même de Gluck, confie le rôle d'Orphée à une femme, et c'est ainsi qu'un directeur, qu'on dit artiste, souffre que l'oeuvre soit représentée à l'heure qu'il est.

Mais, de ces abus, il faut bien le reconnaître, la plupart ont déjà disparu en France, et je crois que c'est bien dans notre pays que le respect des textes est le plus minutieusement établi dans l'exécution et d'édition.

Je voudrais pouvoir en dire autant de l'Allemagne, mais, malheureusement, et malgré d'excellentes publications entreprises par de très bons esprits, je crois bien que c'est en Allemagne que l'on joue, que l'on promulgue, que l'on édite le plus de textes falsifiés.

Faut-il des exemples? Je pourrais en donner par centaines; je me bornerai aux suivants.

Quelle idée bizarre a pu germer dans la cervelle d'un pianiste de grand talent, de faire éditer un certain nombre d'Esercizi de Domenico Scarlatti en les réunissant et les transposant même de façon à en faire des Suites ou Sonates, ce qui n'a jamais été dans l'esprit de l'auteur? — Dans ces Sonates on trouve beaucoup de Bülow contre bien peu . . . hélas! . . . de Scarlatti.

Il existe, du même, une édition de certaines Sonates du Ph. Emm. Bach, dans laquelle ni la mélodie, ni l'harmonie, ni même le rythme originaux ne sont respectés . . . . Alors, que reste-t-il? Des Sonates de Bülow sur des thèmes de Ph. Emm. Bach . . . . je veux bien; mais alors, faudrait-il prévenir et ne pas tromper les acheteurs sur la qualité de la marchandise, chose que l'on ne souffrirait point dans le commerce s'il s'agissait de cuirs ou de pâtes alimentaires; mais, en musique, il est entendu que tout est permis!

Pendant longtemps, les gens trop peu fortunés pour se procurer l'édition de la Bach-Gesellschaft, n'ont pu connaître les Cantates du grand

Cantor qu'à travers les ignobles adaptations orchestrales d'un Robert Franz! Et ici, on n'a pas à prétexter que le rajeunissement de l'orchestration s'imposait, car aucune instrumentation (sans en excepter les plus modernes) ne sonne mieux, plus clairement et plus brillamment que celle de Bach.

Que si l'on passe aux oeuvres de Clavecin du même, où trouver une bonne édition, même du »Clavecin bien tempéré«? La plupart sont surchargées de nuances inutiles et même nuisibles à l'ensemble de la pièce, et nulle part on ne se préoccupe des accents mélodiques, la seule chose à considérer dans une interprétation de Bach.

Citerai-je encore une aberration du goût (et celle-ci dans une édition qui a la réputation d'être soignée) la Publikation für Musikforschung, ce qui est grave?

Au troisième acte de l'Orfeo de Monteverdi, il y a un admirable éclair de génie que ceux qui ont parcouru le manuscrit ne peuvent révoquer en doute, c'est la modulation si subitement expressive du ton d'ut ♯ mineur à celui de Mi ♭ majeur, au moment où Orfeo apprend la mort de son épouse — L'arrangeur, M. Robert Eitner (est-ce pour atténuer la rudesse de la modulation?) a jugé à propos de placer entres les deux accords quelques mesures modulatoires de son crû . . . . et il change ainsi l'éclair de génie en la plus plate des leçons d'harmonie!

Mentionnerai-je, dans l'oeuvre de celui dont nous célébrons le centenaire: Joseph Haydn, une édition de l'Abschiedsinfonie, où 37 mesures, cependant nécessaires au développement, se trouvent supprimées dans l'Allegro? — Si l'on cherche la raison de ce déchiquetage on ne peut en trouver d'autre que celle-ci, plutôt commerciale qu'artistique: faire tenir la partie de 1er violon en quatre pages!

Les falsificateurs n'ont même pas épargné l'ouverture du Barbiere di Siviglia de Rossini; on a peine à le croire, mais il existe de cette ouverture si délicatement instrumentée, une édition agrémentée de trompettes et trombones qui donnent à ce joli morceau une sonorité crue et sans grace, et, pour montrer avec quelle intelligence spéciale ces arrangements sont faits, il suffit de lire le développement où les légers dessins de l'unique flûte rossinienne sont transcrits magistralement pour les trois trombones à l'unisson! . . . on dirait un pari.

Et pourtant les deux derniers exemples cités sortent — au moins quant à la firma — de l'une des premières maisons d'édition de l'Allemagne du Nord.

J'ai les pièces à ma disposition et puis les faire toucher du doigt aux curieux.

Ajouterai-je à cette liste l'innombrable série des Bearbeitungen pour orchestre, piano, violon, pour tous les instruments, à l'usage des virtuoses? — Ces morceaux constituent presque tous une véritable trahison envers le texte primitif; chaque Bearbeiter ce croyant obligé d'ajouter qui, des nuances tombant généralement à faux, qui, quelques notes auxquelles l'auteur n'avait pas songé, qui, un vaste point d'orgue; enfin, si l'oeuvre se joue beaucoup (et le nombre des Bearbeitungen est en raison directe du succès), on est stupéfait de se trouver en face d'un

grand nombre de textes différents dont aucun, les plus souvent, n'est le vrai texte de l'auteur . . .

Et puis, à quoi bon arranger pour piano seul les oeuvres d'orgue de Bach de façon à faire de ces calmes et majestueuses pièces des morceaux de Concert et di bravura?

A quoi bon altérer la pureté orchestrale si intentionnellement uniforme du Menuet d'Orphée de Gluck, en y ajoutant des cors et des bassons et en alternant flûte et violons dans le trio? (L'arrangement est de Felix Mottl . . . . tant pis pour lui!) Pourquoi orchestrer l'Invitation à la Valse, ce rondo pour piano un peu anodin, qui ne demande vraiment pas tant de sonorités?

Ces dernières Bearbeitungen ne sont que des fautes de goût évidemment à déplorer, mais qui ne trompent personne, que ceux qui veulent bien être trompés.

Ce contre quoi on ne saurait s'élever avec trop de vigueur, ce qu'on ne saurait trop vivement flageller, ce sont les falsifications de texte.

Je suis directeur d'Ecole, et mon devoir est de signaler à tous ces abus qui peuvent induire en erreur pour longtemps de pauvres élèves ignorants, toujours disposés à prendre pour bon ce qui est imprimé.

Il fut un temps où nous avions, en France, la plus grande révérence pour tous les travaux nous arrivant d'Allemagne, nous les estimions profondément pensés et authentiquement documentés et nous disions: »C'est une édition allemande, ce doit être une édition modèle.«

Mais, après tout ce que nous avons observé depuis quelques temps, après tous les crimes de lèse-musique, constatés par nous avec stupeur je dois le dire, qu'on prenne garde que l'exagération française reprenant ses droits on nous entende dire couramment: »C'est une édition allemande, cela ne vaut rien, ce sont des textes falsifiés!«

Non, il y a, heureusement, encore de belles et bonnes éditions allemandes, mais qu'on veille, en Allemagne, sur la maladie infectieuse de la Bearbeitung! Qu'on édite les oeuvres telles que leurs auteurs les ont écrites et non suivant la fantaisie de M. tel ou tel qui signe en grosses lettres sa profanation sur le titre.

Et, pour terminer par une conclusion pratique, car enfin, comme il n'existe pas de loi pour punir le crime de lèse-musique, notre protestation n'empèchera pas les éditeurs de faire paraître ce qui leur semblera bon . . . pour leur caisse; pour terminer, dis-je, par une conclusion pratique, je viens faire ici une proposition au Congrès.

Votre S. I. M. commence déjà, par sa Revue répandue partout, à se faire connaître, et, conséquemment, à se faire craindre. Pourquoi n'ouvrirait-on point, dans les colonnes de cette revue une rubrique spéciale sous un titre à trouver comme: Faux musicaux, ou: Textes avariés, par exemple, qui permettrait de signaler à la vindicte artistique toute publication dans laquelle le texte de l'oeuvre éditée serait faussé, changé ou mal interprété?

On rendrait service à tout le monde, en faisant cela, car on pourrait ainsi trouver, dans la collection de la S. I. M. un répertoire aussi complet que possible des publications que tout musicien et même que tout

amateur doit bien se garder d'acheter sous peine de salir sa bibliothèque musicale. — Ces listes pourraient même être accompagnées de commentaires démontrant le bien fondé de cette mise au pilori.

Je suis sincèrement persuadé que cette mesure, si elle était adoptée et rigoureusement appliquée, serait assez puissante, sinon pour faire complètement cesser, au moins pour enrayer la propagation de ce douloureux abus qui tend à devenir une plaie de l'édition musicale allemande.

Et, ce faisant, vous aurez bien mérité de la saine morale artistique.

Diskussion: M. Pierre Aubry (Paris) rappelle que pareil voeu a déjà été émis au Congrès d'histoire de la musique de 1900 et n'a été suivi d'aucun effet, d'aucune sanction. Maintenant que la société internationale existe, ne pourrait-on faire appel à la bonne volonté de ses membres pour dresser une liste noire des publications ou fragments de publication contraire à la probité artistique des éditions musicales? Le voeu très simple pourrait être pratique.

Geheimrat Dr. Friedlaender: Vor allem müßte eine Teilung und Gliederung der Materie erfolgen. Bei der notwendigerweise großen Zahl der Mitarbeiter kann auf eine Einheitlichkeit der Bearbeitungsweise nicht gerechnet werden. Was aber von allen Herausgebern verlangt werden kann und muß, das ist höchstes Verantwortlichkeitsgefühl und genaues Kenntlichmachen ihrer eigenen Zusätze.

5. Sitzung: Samstag, den 29. Mai, vormittags 9 Uhr 15 Min. bis 11 Uhr 55 Min.

Unter Vorsitz von Prof. Dr. Johannes **Wolf** (Berlin) spricht:

1. Dr. Adolf Chybiński (Krakau): »Über die Beziehungen der polnischen Musik zur westlichen im 16. Jahrhundert.«

Beginn 9 Uhr 15 Min. — Schluß 9 Uhr 30 Min.

Das Referat wurde in der Riemann-Festschrift veröffentlicht.

2. Fräulein Dr. Elsa Bienenfeld (Wien): »Neue Versuche zur Veränderung der klassischen Sinfonieform«.

Beginn 9 Uhr 30 Min. — Schluß 9 Uhr 45 Min.

Die vier Sätze der klassischen Sinfonieform weisen in der Komposition der neueren Zeit merkliche Veränderungen in der Art, wie sie erweitert, verkürzt, mit einander verbunden werden, auf. Die Versuche führen zu Ergebnissen, welche die formale Gestalt und Gliederung der modernen Sinfonie sehr mannigfaltig erscheinen lassen.

Die eine Richtung, als deren Hauptvertreter Reger gelten kann, behält die Selbständigkeit und offizielle Vierzahl der Sätze bei. Innerhalb dieser Sätze ist der Bau im wesentlichen unverändert; die Form erscheint nur dadurch erweitert, daß die Zahl der Themen vermehrt ist. Eines der in einzelnen Fällen von Beethoven verwendeten Darstellungsmittel ist fortgebildet. So wie z. B. im ersten Satz der »Eroica« die Gesangsgruppe nicht aus einem, sondern aus drei Themen besteht, so sind bei Reger fast alle Satzglieder und Übergangsgruppen zumeist aus mehreren abgeschlossenen Themen zusammengesetzt. Das Eigentümliche, Mosaikartige von Regers

sinfonischer Form ist durch diese Technik begründet. Aus solcher Anlage folgen im großen und ganzen nur unwesentliche Veränderungen des klassischen Modells.

Die wichtigste Idee der modernen Sinfoniemusik, die Einfluß auf die Umbildung gewinnt, ist das Streben nach Vereinheitlichung. Daß jede Sonate, jedes Kammermusikwerk, jede Sinfonie bei den großen Meistern der klassischen und romantischen Schule einen inneren Zusammenhang der einzelnen Sätze und deren Stimmungen besitzt, steht außer Frage; diese Zusammenhänge möglichst zu betonen und zu verdeutlichen, ist ein Hauptzug der modernen Komposition. Dies wird durch verschiedene Mittel erreicht.

1. Durch rein formale.
2. Durch inhaltliche (poetische).

Beethoven, von den folgenden Mendelssohn, Schumann, haben in einzelnen Werken (der Kammer- oder Orchestermusik), die Sätze ganz eng, ohne trennende Schlüsse und Pausen verbunden; die Sätze behalten zwar ihre abgeschlossenen Formen (wenn auch Reminiszenzen eingesprengt sind), die Überleitungen bezeichnen rein äußerlich schon den untrennbaren Zusammenhang des Ganzen. Die aus mehreren (zumeist vier) Sätzen bestehende Anlage der bevorzugten Sinfonieform »in einem Satz« führt darauf zurück. Verschärft wird der Zusammenhang einesteils durch thematische Verknüpfungen, anderenteils durch formale Verschränkungen. Die Technik, ein Thema nicht nur in einem Satz, sondern verändert oder unverändert in anderen Sätzen desselben Werkes durchzuführen, wird in der neueren Komposition vielfach geübt. Nicht zu übersehen ist dabei der Einfluß der Programmusik (idée fixe). Unabhängig von dieser führt die konsequente Weiterentwicklung der motivischen Arbeit zu ähnlichen Resultaten. Genaue Analysen der sinfonischen Werke von Brahms ergeben sehr viele motivische Zusammenhänge, die, indem sie oft nur in kontrapunktischen Umrankungen verborgen sind, erkennen lassen, wie subtil und tief gegründet die Einheit des ganzen Werkes ist. Anderseits führt auch die leitmotivische Technik Wagners, auf sinfonisches Gebiet zurückübertragen, auf stark betonte Vereinheitlichung der Thematik. Richard Strauß arbeitet in seinen sinfonischen Werken zum größten Teil mit solchen, durch das ganze Werk sich hindurchziehenden thematischen Durchführungen. Die Themen sind, wie z. B. in der Sinf. Domestica größtenteils schon am Anfang kurz exponiert, um im späteren Verlauf in mehrfacher Weise verarbeitet, das Hauptmaterial aller Sätze zu bilden.

Außer der thematischen Verknüpfung der einzelnen Sätze mit einander versucht die neuere Komposition die Zusammenhänge durch Auflösungen und Verschränkungen der klassischen Satzformen geschlossener zu machen. Es gibt Beispiele dafür, daß nach der Exposition und dem Durchführungsteil des ersten Satzes nicht die Reprise, sondern sogleich die Einführung des zweiten Satzes erfolgt, und erst im weiteren Verlauf des ganzen Stückes eine durch neue Elemente erweiterte und in anderem Sinne zu deutende Reprise auftritt. Versuche derartig ineinandergeschobener Formen liegen bei Richard Strauß (S. Domestica) und Arnold Schönberg (Streichquartett, op. 7) vor. In diesen Formveränderungen liegt eines der interessantesten

technischen Probleme der modernen Instrumentalmusik. Indem die abgeschlossene Viersätzigkeit durchbrochen wird, ist der Versuch gemacht, den Gedankeninhalt des ganzen Werkes in anders gruppierter Form darzustellen. Kretzschmar hat in einem im Petersjahrbuch 1909 erschienenen Aufsatz über die Jugendsinfonien Haydns darauf hingewiesen, daß die Form der Sinfonie ursprünglich eine dreisätzige und das von der Wiener vorklassischen und klassischen Schule als vierter Satz eingeführte Menuett eigentlich ein formfremder Einschub war.

»Es ist wichtig, daß gerade die Italiener mit ihrem überlegenen Formgefühl sich dagegen gesträubt haben, die dreisätzige Sinfonie durch den Einschub des Menuetts zur viersätzigen zu erweitern. Das Bedenkliche lag nicht in der Lustigkeit des Einschiebsels, sondern in dem Einschub an sich. Der einzig passende Einschub vor dem Finale wäre ein zweiter, langsamer Satz gewesen; dann hätte die Gesamtsinfonie eine Trennung in zwei Hälften erfahren, wäre also der alten Kirchensonate genähert worden. Jeder irgendwie bewegte und heitere Satz vor dem Finale war eine Verkennung des Wesens der italienischen oder Scarlattischen Sinfonie. Denn von Haus aus ist diese gar keine dreisätzige, sondern eine einsätzige Komposition, eine den freudigen Glanz nach dem Ende zu steigernde Festmusik, die in der Mitte mit einem kurzen, langsamen Satz die Flut nur deshalb ein wenig staut, damit sie noch einmal mit voller Kraft und Frische dahinrauschen kann.«

Da die klassischen Meister eine viersätzige Form adoptiert haben, ist gewissermaßen ein Seitenweg der ursprünglichen Anlage durch ihre vollendeten Kunstwerke ausgebaut und zum siegreichen Hauptweg gemacht worden. Es ist nicht unmöglich, daß die Versuche der formalen Verkürzungen und Verschränkungen wieder zu dem ehemaligen Ausgangspunkt zurückführen und an das Prinzip der dreisätzigen Gliederung des gesamten Gedankenmaterials anknüpfen könnten.

Das Motiv der Vereinheitlichung wirkt auf die Form nicht nur in diesem, sich hauptsächlich auf technische Veränderungen beziehenden Sinn. Erhöhte Bedeutung gewinnt es in der sinfonischen Anlage, in der die Sätze der Sinfonie inhaltlich zu Interpreten von Stimmungen werden, die sich alle auf einen Gefühlskomplex beziehen. Wie ein tragisches Gefühl sich sowohl in Stimmungen von tragischem Ernst, als in denen einer tragischen Lustigkeit äußern kann, ein starkes Naturgefühl in der Stimmung einer furchtbar erhabenen Landschaft oder einer lieblichen Gegend, so kann durch eine solche Aufeinanderfolge von ähnlichen oder entgegengesetzten Stimmungen eines Gefühls dieses selbst in einer ungeheuren Intensität dargestellt werden. Am sinnfälligsten zeigen dies unter den Sinfonien Beethovens, die sämtlich in diesem Sinn komponiert sind, die Pastoral- und die Neunte Sinfonie, diese letzte besonders deutlich durch das freie rezitativische Zusammenfassen aller Stimmungen vor dem letzten Satz. Versuche, dieses Prinzip fortzubilden, zeigt der Bau einiger Sinfonien M a h l e r s. Eine Grundidee (Tod und Auferstehung; Mensch und Natur; der Mensch und das ewige Leben) bestimmt den Inhalt, die Form, die Zahl der einzelnen Sätze, die wie Bilder eines Zyklus vorüberziehen. Um jede Einzelstimmung in der ihr entsprechendsten Form auszudrücken, kommen in dieser sinfonischen Anlage sehr mannigfaltige Formen zur Anwendung: neben den reinen Instrumentalformen das Lied und der mehrstimmige Chorsatz. Die Thematik der einzelnen Sätze ist aus diesem Grunde differenziert und von einander unabhängig. Aber auch hier erscheint die Vierzahl der Sätze modifiziert. Die Sinfonie zerfällt in vier, fünf oder sechs

Sätze, diese werden zu Gruppen zusammengefaßt, je nach den Erfordernissen des der ganzen Sinfonie zugrunde liegenden, poetischen Gedankens.

Die hier angeführten Typen zeigen ohne Rücksicht auf ihre individuelle Bedeutung die auffallendsten Versuche zur Veränderung der klassischen Sinfonieform. Daß sich der Ausdruck »Entwicklung« auf die formale Ausgestaltung allein bezieht und davon Vollkommenheit und idealer Wert eines Kunstwerkes unabhängig sind, muß nicht erst hervorgehoben werden.

Dr. Leichtentritt (Berlin) und der Vorsitzende schließen sich in kurzen Bemerkungen den Ausführungen der Referentin an.

M. Pierre **Aubry** übernimmt den Vorsitz.

3. Dr. Alfred Heuss (Gautsch bei Leipzig): »Einige grundlegende Begriffe für eine historische Darstellung der musikalischen Dynamik.« [1])

Beginn 9 Uhr 45 Min. — Schluß 10 Uhr 10 Min.

Hierüber wurden vom Referenten foldende Mitteilungen zur Verfügung gestellt:

Es kann sich hier nur um das Referat einer breit angelegten Darstellung handeln, die mir als grundlegende Studie einer »Geschichte der musikalischen Dynamik« diente. Mit wirklichem Erfolge könnte das Thema freilich nur ausführlich und mit vielen Demonstrationen behandelt werden.

Alle Dynamik ruht auf zwei Prinzipien:

1. Auf dem Prinzip des mehr oder weniger schroffen Wechsels von *piano* und *forte* und

2. auf dem des allmählichen Übergangs der zwei Grund-Tonstärkegrade *piano* und *forte*, das ist das Übergangs-*Crescendo*.

Ein drittes Prinzip gibt es nicht, alle weiteren dynamischen Wirkungen sind nichts als Modifikationen der beiden Grundprinzipien. Weitaus das ältere und demnach das ursprünglichste Prinzip ist das Kontrastprinzip, das im Echoeffekt seine Urform hat. Im weiteren Sinne ist denn auch unter dem Echoeffekt nicht nur die *piano*-Wirkung einer *forte*-Phrase anzusehen, sondern jeder schroffe Wechsel von *forte* und *piano*. Als eines der frühesten Beispiele eines solchen organisierten Wechsels zwischen *f* und *p* kann in der Instrumentalmusik G. Gabrielis Orchestersonàte *pian e forte* gelten. Wichtig ist nur, daß die Musik bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts dynamisch sozusagen nur mit diesem Prinzip arbeitet, dieses aber in der allerfeinsten Weise ausbildet. Der klassische Ausdruck hiefür ist die wichtigste Instrumentalform dieser Zeit, das Konzert mit seinem Gegensatz von *Solo* und *Tutti*; in der Vokalmusik äußert es sich am eklatantesten in mehrchörigen Werken. Das Charakteristische dieser Dynamik besteht darin, daß die Tonstärke von der Zusammensetzung des Klangkörpers — bei Werken für ein Instrument von der Stimmen-

[1]) Mit Rücksicht auf die Kürze der zur Verfügung gestandenen Zeit hat der Referent davon abgesehen, das ursprünglich angemeldete Spezialthema: »Die Dynamik bei Mozart« zu behandeln und hat sich bloß darauf beschränkt, die Grundlagen der früheren Dynamik in der Musik gegenüber der modernen in kurzen Strichen zu präzisieren.

zahl — abhängig ist. Der Wechsel in der Tonstärke wird vor allem im Instrumentalkonzert bis aufs feinste organisiert; es lassen sich in einem nur von Streichorchester und Cembalo begleiteten Solokonzert etwa bis zu acht Arten verschiedener Klangkörper — Klangkombinationen — unterscheiden, die klar zu erkennen, für den Vortrag auch des Soloinstruments von Wichtigkeit ist. Jeder dieser Klangkörper repräsentiert eine bestimmte Klangstärke, nur besitzt jeder natürlich sein Gegenstück, die *piano*- oder *pianissimo*-Echowirkung. So wird z. B. das die höchste Stärke präsentierende *Tutti* auch *piano* verwendet etc. Da jeder Klangkörper für sich allein besteht, findet auch kein allmählicher Übergang von dem einen zum anderen statt, worin eben das Grundprinzip dieser Dynamik besteht.

Grundform im Konzert ist die Gegenüberstellung von *Solo* und *Tutti*, zwei Welten für sich, die nicht miteinander durch allmählichen Übergang verbunden werden können. Man bezeichnet diese Dynamik am besten mit dem Namen Registerdynamik und hat sich über ihr Prinzip auf allen Gebieten der Musik klar zu sein, was im einzelnen auszuführen, eben in eine »Geschichte der Dynamik« gehört. Es sei nur noch die Bemerkung gemacht, daß sich bei dieser Musik die Dynamik in den Grundzügen vollständig aus dieser selbst ergibt, sobald wir in der Lage sind, die einzelnen »Register« klar zu erkennen.

Das Übergangsprinzip kommt um die Mitte des 18. Jahrhunderts auf. Die Prioritätsfrage ist auch in diesem Falle weit weniger wichtig, als die der Neuerung innewohnende Bedeutung. Ob Jommelli oder Stamitz der erste war, der das Orchester-Übergangs-Crescendo anwandte, kommt weniger in Betracht als die historische Tatsache, daß die Mannheimer Schule, die verschiedene Komponistengenerationen aufweist, eine weit größere Verbreitung hatte, als Jommelli, hinter dem keine große Schule stand. Das Resultat des *Crescendos* ist ein dynamisches Beweglichmachen des ganzen Tuttikörpers vom feinsten *pp* bis zum äußersten *ff* in allen Zwischenstufen, was eine Zersetzung der alten Register-Dynamik ergab. Dieser hochinteressante Prozeß läßt sich in der Sinfonik der »Mannheimer« genau verfolgen, sie sind es, die dem Übergangsprinzip, dem sich interessanterweise Haydn und Mozart entgegenstemmen, zu ihrem Rechte verhelfen, was aber eigentlich erst durch Beethoven, der nachweisbar mit den Sinfonien der Mannheimer aufwuchs, in klassischer Weise gelingen sollte. Ich habe mich über diese ganze Frage ziemlich ausführlich — wenn auch noch lange nicht erschöpfend — in meinem Beitrag zu der Riemann-Festschrift: »Über die Dynamik der Mannheimer« ausgesprochen und muß Interessenten dringend auf diesen Artikel verweisen, da die paar hier gemachten Bemerkungen den Wenigsten wirklich verständlich sein werden. Zum Schluß betone ich nochmals die große Wichtigkeit dynamischer Studien, sowohl im Interesse geschichtlich-ästhetischer Erkenntnisse, als auch in dem der Aufführung und Bearbeitung älterer Tonwerke.

Dr. Heuss gibt auf einige Einwände der Herren Prof. Friedlaender und Dr. Goldschmidt, die dahin gingen, daß die Ausführungen des Referenten auf die Vokalmusik keine Rücksicht nehmen, folgende ergänzende Bemerkungen:

Die Einwendungen der beiden Herren sind vollständig zu begreifen. Sie rühren indessen einzig daher, daß ich meinen Vortrag, dessen Verlesung etwa 1 1/2 Stunden in Anspruch genommen hätte, auf ein kurzes Referat zusammendrängen mußte. Im vollständigen Vortrag findet sich auch die nötige Auseinandersetzung zu den gemachten, wie gesagt, vollständig begreiflichen Einwendungen. Nämlich: Man hat zwischen zweierlei Arten von Dynamik zu unterscheiden, zwischen einer Gefühlsdynamik und einer Effektdynamik, um die von mir vorgenommenen Unterscheidungsnamen zu gebrauchen. Was ich behandelte, bezog sich einzig auf die Effektdynamik, die grundverschieden von der Gefühlsdynamik ist. Die Gefühlsdynamik bezieht sich auf die dynamischen Modifikationen, die sich durch einen ausdrucksvollen Vortrag mehr oder weniger bei jeder Musik ergeben; so z. B. wenn eine ausgesprochene Pianomelodie mit ausdrucksvollen, kleinen Schwellungen und Schattierungen vorgetragen wird, wobei sie aber den Pianocharakter nicht verliert. Diese dynamischen Modifikationen können bekanntlich so fein und mannigfaltig sein, daß man eigentlich nur die wenigsten mit der Zeichenschrift angeben kann. In diesem Sinne ist jede, selbst die genauest dynamisch bezeichnete Komposition, nur eine Skizze. Vor allem zeitigt in der Vokalmusik, und hier besonders in der solistischen, ein richtiger ausdrucksvoller Vortrag eine Menge dynamischer Modifikationen ganz von selbst. Bis in die modernste Zeit bezeichnen die Tonsetzer die Sologesangstimmen im ganzen auch sehr spärlich, weil dies eben gar nicht nötig erscheint; das Wort sorgt für eine sinngemäße Anwendung der Dynamik des musikalischen Vortrages. Auch hier haben sich indessen mit der Zeit bestimmte Regeln ausgebildet, und, um beim Crescendo zu bleiben, wurde dieses lange vor Auftreten des Übergangs-, des Effektcrescendo, von guten Sängern und Instrumentalisten systematisch geübt. Erinnert sei an den Wettkampf Farinellis mit einem Trompeter, der darin bestand, einen Ton ganz leise anzusetzen, ihn allmählich zu steigern und dann wieder zurückgehen zu lassen, dies möglichst lang. Das Crescendo wurde also systematisch geübt. Wo lange Töne vorkommen, kann man bei ausdrucksvollen Stücken so ziemlich sicher sein, daß sie mit Schwellnuancen vorgetragen wurden, oder man kann dies wenigstens tun, ohne gegen den Geist der Zeit zu verstoßen. Ich erinnere da sogar an eine Stelle bei Bach, die ausdrücklich mit einem solchen Schwellcrescendo versehen ist, an die Arie »Phöbus, deine Melodei« in der Phöbus-Pan-Kantate. Die Bezeichnung *cresc.* oder das Zeichen $<$ scheint zwar Bach noch nicht zu kennen, aber es ist ganz unzweifelhaft, daß der lange Ton mit *piano*-Bezeichnung zu Beginn und mit *forte* am Ende als *cresc.* aufzufassen ist. Das Beispiel ist übrigens für die Erkenntnis der Bachschen Gefühlsdynamik ziemlich wichtig, weil es sich um eine Arie handelt, für die sich Bach ganz besondere Mühe gab. Doch gehört dies nicht hieher. Über die Gefühlsdynamik findet man besonders in der theoretischen Literatur manche Ausführungen, schon im 17. Jahrhundert. Einer der ersten, der für das Violinspiel Ausdrucksschwellungen verlangte — feine Violinspieler haben sie sicherlich lange vor Geminiani angewendet — und auch Zeichen dafür erfand, ist Geminiani. Er war jedenfalls besonders bei großen Sängern in die Schule gegangen.

All das hat nun mit der Effektdynamik nicht das Geringste zu tun, und man sieht schon hieraus, wie notwendig eine Unterscheidung zwischen diesen beiden Arten Dynamik ist. Die Effektdynamik geht, um an den Hauptunterschied nochmals zu erinnern, aus der ganzen Anlage der Komposition hervor, sie wird von der Komposition selbst bestimmt oder bestimmt diese. Die Urform ist der Echoeffekt. In der Wiederholung der gleichen Phrase als Echowirkung liegt bereits ein Formprinzip. Unmöglich kann ich bei einer Komposition, die mit Echoeffekten arbeitet, etwa die Echoteile eliminieren, das würde den Aufbau des Stückes zerstören. Ob ich hingegen die Gefühlsdynamik bei einem Stück anwende oder nicht, bleibt sich für den Aufbau des Stückes völlig gleich. Vielleicht macht diese Unterscheidung die ganz verschiedenartige Dynamik am deutlichsten, so viel auch darüber zu sagen wäre, um völlige Klarheit zu erzielen.

Es handelt sich also bei der Effektdynamik um ganz andere Untersuchungen. Was das Effekt- oder besser das Übergangs-*Crescendo* in der Geschichte bedeutet, habe ich ausgeführt, schriftlich in dem bereits erwähnten Aufsatz über die »Dynamik der Mannheimer«.

4. Dr. Hugo Leichtentritt (Berlin): »Zur Vortragspraxis des 17. Jahrhunderts«.

Beginn 10 Uhr 17 Min. — Schluß 10 Uhr 42 Min.

Je mehr die Meisterwerke vergangener Zeiten durch die Forschung erschlossen werden, desto dringlicher wird die Forderung, über die Stileigentümlichkeiten einer jeden Epoche Klarheit zu verbreiten. Mit dem Herausgeben von kritischen Textausgaben ist erst ein Teil der Arbeit geleistet; ein nicht minder wichtiger Teil besteht darin, die Art und Weise festzulegen, in der ein Musikwerk früherer Zeit ausgeführt werden soll, um seine Eigentümlichkeit voll wirken zu lassen. Eines der wichtigsten Probleme ist die Behandlung des Generalbasses, der in der Zeit von etwa 1600 bis 1750 eine so wesentliche Rolle spielt. Das Problem ist so schwierig, weil es sich fast in jedem Menschenalter anders zeigt, bei verschiedenen Meistern und in verschiedenen Ländern auch verschieden behandelt worden ist. Man hat sich bis jetzt hauptsächlich mit der Generalbaßpraxis des 18. Jahrhunderts abgegeben, hauptsächlich mit Hinblick auf die Großmeister Händel und Bach. Das 17. Jahrhundert dagegen ist sehr vernachlässigt worden. Eingehende Studien über die italienische Musik haben mich auch auf mancherlei Äußerungen von Komponisten und Schriftstellern gestoßen, die sehr erwünschte Aufschlüsse gaben über die Vortragsweise, auch was den Generalbaß angeht. Überhaupt wäre es sehr wichtig, wenn solche Äußerungen gesammelt würden. Mit dem nötigen Kommentar versehen, könnte eine solche Sammlung sehr nützlich sein. Ein paar Beiträge zum Thema seien hier mitgeteilt. Vielleicht veranlaßt die hier gegebene Anregung auch andere Forscher, das was sie oft nur beiläufig bei anderen Studien finden, zu sammeln und mitzuteilen.

Über die früheste Generalbaßpraxis haben sich bekanntlich Viadana und Agazzari ausgesprochen, dieser in einer kleinen Abhandlung vor dem zweiten Buch seiner cantiones sacrae vom Jahre 1608, jener in der Vorrede

zu seinen epochemachenden »concerti ecclesiastici«. Ich setze diese beiden Schriften als bekannt voraus und gehe deswegen nicht in Einzelheiten darüber ein. Auf ein paar noch nicht genügend beachtete Sätze bei Caccini und Peri sei jedoch hier hingewiesen. Caccini schreibt in der Vorrede zu seinen nuove musiche: »während es durch einige falsche, d. h. Durchgangs-, Wechselnoten ging, hielt ich den Baß fest, außer wo ich mich nach gewöhnlicher Art der vom Instrumente anzuschlagenden Mittelstimmen bediente, um irgend einen Affekt auszudrücken.« Was es mit solchen Mittelstimmen auf sich hat, erfahren wir aus einer Mitteilung des Florentiner Musikers Bonini. Dieser hat in seiner Schrift »Discorsi e regole sopra la musica« (Mskr. der Riccardiana) über Peri u. a. mitgeteilt, daß Peri als Begleiter unerreicht war: »fu ancora nell' arte del sonare di tasti leggiadro et artifizioso e nell' accompagnar il canto con le parti di mezzo, unico e singolare.« Also kann wohl kein Zweifel bestehen, daß Peri bei der Ausarbeitung des continuo mit besonderer Kunstfertigkeit verfuhr und sich nicht auf ein bloßes Anschlagen vierstimmiger Akkorde beschränkte. Es ergibt sich daraus für uns die Lehre, daß sogar die frühesten Florentiner Monodien schon eine kunstvolle Ausarbeitung des continuo vertragen. Das Thema »Mittelstimmen« wird auch von Doni berührt, der sich darüber auf Seite 101 seines »Compendio dell' Trattato di generi e di modi« (1635 in Rom erschienen) ausspricht: »Le parti di mezzo ... le quali (da alcune poche cordi in poi che segnano con numere come meno principali non facendo altro che il ripieno (come dichono) si lasciano ad arbitrio del sonatore, non essendo solito ch' egli si diparta molto dalle commune ed ordinaria maniere del sinfoneggiare«. Zu deutsch: »Unbeschadet einiger weniger, durch Ziffern bezeichneter Töne überläßt man die Ausführung der wenigen wichtigen Mittelstimmen dem Gutdünken des Spielers, der sich zumeist nicht weit von der üblichen Art des Begleitens entfernen wird.«

In der Gefolgschaft von Caccini und Peri findet man eine ganze Schule von Florentiner Monodisten, deren Werke, ja sogar Namen noch jetzt bekannt sind. Ich erlaube mir den Hinweis auf meine soeben erschienene Neubearbeitung des vierten Bandes der Ambrosschen Musikgeschichte, dem ich eine Studie über die italienischen Monodisten, den Kammermusikstil, bis etwa 1650 beigefügt habe. Auch für die Behandlung des continuo sind die Werke dieser Meister und nach ihnen Monteverdis von nicht geringem Interesse. Sie schreiben eine Harmonik erstaunlicher Art, die noch über Monteverdi hinausgeht und eigentlich nur verglichen werden kann mit der Freizügigkeit in Tonalität und Modulation, an die uns die zeitgenössischen fortgeschrittensten Meister des 20. Jahrhunderts gerade jetzt gewöhnen. Meine Versuche und Nachforschungen haben ergeben, daß diese Sorte von Generalbaß — die schwierigste, die ich in der ganzen Literatur kenne — nur zu verstehen ist auf Grund einer vorzüglichen Kenntnis der Harmonik eines Marenzio, Monteverdi, Gesualdo von Venosa. Nur wer die harmonischen Kunstgriffe dieser Meister gut kennt, ihre erstaunlich freie Verwendung der Chromatik, des Querstandes, ihre selbst für unsere Ohren noch immer kühne und neuartige Modulationsweise, wird den Monodien der Bellanda, Belli, besonders des Sienesers Saraceni, Monteverdis selbst bei der Ausarbeitung gerecht werden können. Im Vergleich mit den Ansprüchen, die hier an die Kenntnis der Harmonik des Generalbaßspielers

gestellt werden, ist der Generalbaß, wie ihn Praetorius lehrt, wie ihn die ganze deutsche Schule übt, durchaus versimpelt. Es muß betont werden, daß diese seltsame, harmonisch ausschweifende Schule auf eine Generation italienischer Monodisten beschränkt bleibt, sich niemals einbürgerte und schon 1650 fast vollständig wieder verschwunden ist: eines der merkwürdigsten, pikantesten Kapitel der neueren Musikgeschichte.

Durch Agazzaris schon genannte Abhandlung wissen wir, daß ein Unterschied gemacht wurde zwischen Instrumenten, die für das fondamento und solche, die für das ornamento bestimmt sind: »Die einen stellen den Untergrund dar, auf dem der Gesang sich bewegt; sie halten die Harmonie, machen sie sonor und andauernd, so daß sie die Stimme stützen.« Die anderen machen die Harmonie angenehmer und wohllautender durch die Passagen und Kontrapunkte, die sie über den Akkorden ausführen. Den Lauten, Harfen, Violinen besonders fällt dieses ornamento zu. Es ist also klar ersichtlich, daß sich hinter dem trockenen continuo bisweilen eine reich ausgeführte Orchesterbegleitung verbirgt. Man darf vielleicht annehmen, daß solche Stellen von Fall zu Fall vom Kapellmeister arrangiert wurden. Mit einem solchen fondamento und ornamento rechnet zweifellos z. B. eine Partitur wie Monteverdis L'incoronazione di Poppea, deren dürftige Notierung des Orchesterparts man durchaus nicht buchstabengetreu in Töne umsetzen darf. Lauten, Harfen, Violinen werden wohl über dem notierten fondamento hie und da mit Passagen und Kontrapunkten reichlich mitgeholfen haben.

Auf diesen Unterschied zwischen fondamento und ornamento ist auch bei Vitalis Oper L'Aretusa (vom Jahre 1620) gerechnet. Die Vorrede des bei Luca Ant. Soldi in Rom gedruckten Werkes berichtet unter anderem, daß zur Begleitung zwei Cembali, zwei Theorben, zwei Violinen, eine Laute, eine Viola da gamba verwendet wurden. Auffallend sind hier die zwei Cembali und zwei Theorben, um so beachtenswerter als auch andere Meister jener Zeit zwei Generalbaßinstrumente verlangen.

Eine der merkwürdigsten Stellen dieser Art findet sich im fünften Akt von Monteverdis Orfeo bald zu Anfang (Seite 214 der Eitnerschen Partitur). Orfeo, auf den Gefilden Thraziens einsam umherirrend, klagt sein Leid den Wäldern, den Hügeln, Felsen. Dieses großartige Rezitativ wird begleitet von zwei Organi di Legno und zwei Chitaroni. Laut Vorschrift zu Anfang konzertieren die Orgeln und Chitaroni miteinander; sie sind einander gegenüber aufgestellt in der rechten und linken Ecke der Bühne (Duoi organi di legno, 2 chitaroni concertano questo canto sonando l'uno nel angolo sinistro della scena, l'altro nel destro). Welch ein Wink für den Bearbeiter des Generalbasses! Ein langes Rezitativ von konzertierenden Instrumenten begleitet! Freilich ist nur der Baß aufgezeichnet, alles andere, hier wohl ziemlich viel, bleibt dem Bearbeiter überlassen. Die öde akkordische Ausfüllung bei Eitner (von Konzertieren keine Spur) ruiniert den Eindruck des Stückes gänzlich. Freilich ist es nicht leicht Monteverdis Angabe richtig zu deuten. Spielen die zwei Orgeln auf einer Seite, zwei Chitaroni auf der anderen, oder immer eine Orgel, ein Chitarone zusammen? Beschränkt sich das Konzertieren auf die drei kleinen Echostellen, die immer nur einen halben Takt währen? Wohl kaum. In einem Stück von 85 Takten wird wohl kaum der $1\frac{1}{2}$ Takte Echo wegen eine konzertierende Behandlung vorgeschrieben sein, zumal da

die Echowirkung auch sonst leicht zu erreichen ist und eigentlich mehr auf der Gesangspartie beruht, als auf der Begleitung. Zudem heißt es: concertano questo canto, mit Bezug auf den Gesang im ganzen, nicht auf einzelne Stellen.

Monteverdi hat in seinem Ballo: Tirsi e Clori aus dem 7. Madrigalbuch den ausdrücklichen Vermerk, daß Cloris Gesänge mit einem anderen Klavier begleitet werden, als die des Tirsi, wohl um den dialogo in größerer Schärfe zu markieren. Im ganzen Bande kommt ausnahmsweise ein einziges Mal die Orgel als Begleitinstrument vor, in dem sehr reich instrumentierten: Con che soavita.

Auch Cavalli und Cesti verlangen mehrere Klaviere. Wichtig ist in dieser Hinsicht die Vorrede zu Cestis Serenata vom Jahre 1662, einmal weil Cesti darin ausdrücklich die französische Manier erwähnt, dann aber, weil sie genaue Vorschriften für das Akkompagnement enhält; mehrere Klaviere werden zur Begleitung verlangt, wie dies auch bei Cavalli nachgewiesen ist.[1]) Vorgeschrieben sind: sechs Violinen, vier Altviolinen, vier Tenor-, vier Baßviolinen, ein Kontrabaß, als Akkordinstrumente, ein kleines, ein großes Klavier, Theorbe und der große Archiliuto. Für die Soli und Ensemblestücke kommen in Verwendung: das große Klavier, Theorbe und Kontrabaß; bei den Chören kommen hinzu das kleine Klavier, die Baßviola. Gerade diese Angaben sind wichtig, weil sie zeigen, daß es auf eine reiche, volle Begleitung ankam. Die mageren vierstimmigen Akkorde, die ehedem in neueren Ausgaben so beliebt waren, sind wohl ziemlich verfehlt.

Hindeutungen auf Ausführung des Generalbasses finden sich auch in Paolo Quagliatis: La sfere armoniosa, einer Monodiensammlung vom Jahre 1623. Oft heißt es hier: tiorba tace, tiorba sonate; es wird also Abwechslung in den Klang gebracht durch öfteres Pausieren der Tiorba, während das andere Baßinstrument weiterspielt.

Bei dem römischen Meister Sances findet sich ein dreistimmiger Dialog, »L'infortunia d'Angelica«. An mehreren Stimmen heißt es dort: »Qui si fà un poco di Ritornello à beneplacito«, »nach Belieben kann hier ein Ritornell eingefügt werden«. Da aber nicht einmal der Baß dazu aufgezeichnet ist, so muß der Begleiter diese Ritornelle vollständig improvisieren; das Material holt er sich wohl aus dem Anfang des folgenden Stückes.

So viel über Generalbaß. Es seien außerdem einige Aussprüche von Komponisten über den Vortrag zusammengestellt.

Nicht unbekannt sind die Anweisungen Viadanas über den Vortrag konzertierender Werke in der Vorrede der vierchörigen Psalmen vom Jahre 1612, die Haberl auszugsweise (1889, Kirchenmus. Jahrb.) mitgeteilt hat. Man findet sie auch in meiner Neuausgabe des vierten Bandes der Ambrosschen Musikgeschichte auf Seite 239f. Einiges besonders Wichtige daraus sei hier angeführt: »Der erste Chor stelle sich bei der Hauptorgel auf, er ist der bevorzugteste und soll aus fünf guten Sängern bestehen, die sicher, frei und modern singen und vortragen können«. Das »modern singen« sei besonders betont, was darunter zu verstehen ist, wird ein Zitat von Frescobaldi weiter unten beleuchten. Viadana fährt fort: »Außer der Orgel

---

[1]) Siehe Kretzschmars Mitteilungen in Jahrb. d. Musikbibl. Peters f. 1907, S. 74 f.

und etwa der Baßlaute (Chitarone) soll bei diesem Chor kein Instrument mitwirken. Der Organist achte auf passende Registrierung, wenn er die Worte voto und pieno findet, muß er mit wenigen oder mit allen Registern spielen . . .«

»Der zweite Chor, die Kapelle genannt, ist vierstimmig und gleichsam der Nerv und die Grundlage der guten Musik. Er soll von mindestens 16 Sängern besetzt sein, sonst ist die Kapelle schwach. Besteht er aus 20 oder 30 Stimmen und Instrumenten, so gibt das einen trefflichen Musikkörper und wird sehr gute Wirkung machen.«

»Bei diesem ersten Chore ist auch der Posten des Kapellmeisters; dieser hat aus dem Basso continuo des Organisten die Tempoangaben zu bestimmen und die Soli, Duo sowie die drei-, vier- und fünfstimmigen Sätze anzudeuten. Wenn dann die Ripieni einzusetzen haben, so hat er sein Angesicht allen Chören zuzuwenden und durch Erheben der beiden Hände das Zeichen für sämtliche Sänger und Musiker zu geben.«

Über die Besetzung mehrstimmiger Gesangstücke mit Instrumenten äußern sich Malvezzi und Praetorius. Die Ausführungen Malvezzis in der Vorrede zu den Intermedii et concerte, Venedig 1591, möge man nachlesen in E. Vogels Bibliographie unter Malvezzi, auch Hugo Goldschmidt erörtert sie in seinen Studien zur Geschichte der italienischen Oper (Band I, 125 ff.). Praetorius berichtet im Syntagma von der Besetzung einer berühmten siebenstimmigen Motette des Giaches de Wert, er habe dabei den »Lautenchor« oder das »english Consort« angewendet: »welches einen trefflich-prechtigen, herrlichen Resonantz von sich geben, also das es in der Kirchen wegen des Lauts der gar vielen Saiten fast alles geknittert hat«. Dieses »english Consort« war eine in England beliebte Zusammenstellung von Instrumenten: »Die Engländer nennens . . . ein Konsort, Wenn etliche Personen mit allerley Instrumenten, als Klavicymbel oder Großspinett, große Lyra, Doppelharff, Lautten, Theorben, Bandoren, Panorion, Zittern, Viol de Gamba, einer kleinen Discant-Geig, einer Querflöt oder Bakflöt, bißweilen auch einer stillen Posaun oder Racket zusammen in einer Compagny und Gesellschaft gar still, sanft und lieblich accordiren, und in anmutiger Symphonia mit einander zusammen stimmen.« Dementsprechend besetzte Praetorius die Motette mit zwei Theorben, drei Lauten, zwei Zithern, vier Klavicymbeln und Spinetten, sieben Violen de Gamba, zwei Querflöten, einem großen Violon ohne Orgel; dazu sangen zwei Knaben, wohl Sopranisten und ein Altist. Wie die einzelnen Instrumente auf das siebenstimmige Stück verteilt waren, ist nicht deutlich zu ersehen. Immerhin verdient diese detaillierte Angabe der Vortragspraxis jener Zeit hier angeführt zu werden.

Von den Weisungen, die Frescobaldi seinem ersten Tokkatenbuch voranstellt, seien nur einige besonders wichtige hier angeführt, man findet sie vollständig abgedruckt in der Neuausgabe des vierten Ambros-Bandes, S. 748 ff.

»1. Diese Art des Spielens darf nicht dem strengen Taktschlagen unterworfen sein. Man muß diese Stücke vielmehr vortragen in der Art der modernen Madrigale, die obschon schwierig, dennoch einen angenehmen Eindruck machen (i quali quantunque difficili si agevolano) durch den Wechsel

im Zeitmaß, indem man bald schmachtend, bald rasch singt, bisweilen den Ton gleichsam in der Luft hemmt (sostinendolo etiando in aria), wie es gerade der Ausdruck des Affekts verlangen mag und der Sinn der Worte.«

Diese klassische Äußerung Frescobaldis über den Vortrag der Madrigale ist von der allergrößten Wichtigkeit. Nur noch ein Satz Frescobaldis sei hier angeführt:

»5. Die Kadenzen, wenn sie auch in schnellen Noten ausgeschrieben sind, soll man im Tempo sehr zurückhalten, und je mehr man sich dem Schluß der Passage oder der Kadenz nähert, desto langsamer soll das tempo werden.«

Sehr bedeutsam sind auch einige Mitteilungen Monteverdis in der Vorrede zum Combattimento di Tancredi e Chlorinda.

Diese Komposition von Tassos Combattimento muß im »genere rapresentativo« dargestellt werden. Nachdem man einige Madrigale ohne Aktion (senza gesto) gesungen hat, läßt man unvermutet (alla sprovista), von der Seite des Raumes, wo musiziert wird, Clorinda zu Fuß eintreten, in Rüstung; ihr folgt Tancred, bewaffnet, auf einem Pferde (cavallo mariano), und der testo beginnt sogleich darauf seinen Gesang. Alle Schritte und Gesten müssen dem Ausdruck des Textes gemäß sein, nicht mehr noch weniger ausdrücken. Die Sänger müssen sorgsam die tempi, colpi und passi beachten, die Spieler ebenso die »suoni incitati e molli«, die erregten und die weicheren Partien; der testo muß die Worte »a tempo« aussprechen, so daß die drei Aktionen sich in einer einzigen, gemeinsamen Nachahmung (des natürlichen Ausdrucks) treffen (»che le tre ationi venghini ad incontrarse in una imitatione unita«). Clorinda spricht, wenn die Reihe an sie kommt (quando gli toccherà), während der testo schweigt. Von Instrumenten sind vier viole da brazzo verwendet, Sopran-, Alt-, Tenor- und Baßviolen; außerdem ein contrabasso di gamba, der mit dem Clavicembalo geht. Alle diese Instrumente sind zu spielen in Nachahmung des Affekts der Worte (ad immitatione delle passioni del' oratione). Die Stimme des testo soll klar und fest sein, die Aussprache deutlich, der Sänger etwas entfernt von den Instrumenten (alquanto discostra da gli istrumenti), damit die Rede deutlich wird (atio meglio sij intesa nel oratione). Er soll keinerlei gorghe oder trilli machen, ausgenommen in der Strophe, die mit »Notte« beginnt. Im übrigen soll sich seine Aussprache nach dem Affekt der Worte richten.«

Man erinnere sich dabei, was z. B. Wagner verlangt betreffend die Übereinstimmung von Gesten des Sängers mit dem Orchester.

Lehrreich ist auch im achten Madrigalbuch Monteverdis, den madrigali guerrieri et amorosi das dreistimmige Non havea Febo ancora nebst dem darauf folgenden vierstimmigen Lamento della ninfa. Die Überschrift erklärt, warum das dreistimmige Stück nur in Stimmen gedruckt ist, das vierstimmige Lamento dagegen in Partitur. Das erstere wird nämlich »al tempo de la mano« gesungen, d. h. strikt nach den Handbewegungen des Dirigenten; die Stimmen sind also ohne Schwierigkeit zusammenzuhalten. Schwierigkeiten ergeben sich aber beim Vortrag des lamento, weil es zu singen sei »a tempo dell' affetto del animo e non a quello de la mano«. Diese Unterscheidung eines streng rhythmischen und eines freien Vortrages ist wichtig. Um das Zusammengehen der Stimmen zu

erleichtern, damit sie sich dem Klagegesang der Nymphe anschmiegen können, dient die Partitur.

Die Zusammenstellung von ein paar Notizen, wie die genannten, muß an dieser Stelle genügen. Es gibt eine ganze Reihe ähnlicher, die aus seltenen Büchern, noch nicht beachteten Vorreden zusammenzustellen wären. Es muß hier genügen, die Anregung zu einer umfassenderen Sammlung derartiger Zitate zu geben. Ich habe keinen Zweifel, daß eine kritische Betrachtung und eine fachmännische Interpretation derartiger Stellen sehr erwünschtes Licht verbreiten könnte über die Vortragsweise im 16. und 17. Jahrhundert.

Es folgt eine kurze Diskussion, an welcher sich die Herren Dr. Alfred Heuss und Dr. Hugo Goldschmidt sowie der Referent beteiligen.

5. Dr. Gaetano Cesari (Cremona): »Die Entwicklung der Monteverdischen Kammermusik.«
Beginn 10 Uhr 49 Min. — Schluß 11 Uhr.

Das Thema, das ich im Auftrage des in Cremona zur Herausgabe der Monteverdischen Werke gebildeten Komitees hier zur Erörterung bringen soll, hat eine eigene, ziemlich alte Geschichte. »Die Entwicklung der Monteverdischen Kammermusik« hatte ich vor vier Jahren als Dissertation an der Münchener Universität in Aussicht genommen; da aber die Bedeutung des umfangreichen, in Partitur gebrachten Materials allmählich zur Geltung kam, fand ich mich bestimmt, das ursprüngliche Thema aufzugeben, um den Vorläufern des großen Komponisten näher zu treten und die Möglichkeit einer Gesamtausgabe seiner Werke ins Auge zu fassen.

Dank der meisterhaften Vorarbeiten des leider zu früh verstorbenen Dr. Emil Vogel, dessen verdienstvolle Studien und Forschungen ich hier zu erwähnen als besondere Pflicht meiner höchsten Bewunderung und Dankbarkeit erachte, war die Verwirklichung meiner Pläne sehr erleichtert. So wird in der nächsten Zeit die ursprünglich bescheiden gedachte Behandlung meines Themas durch die Veröffentlichung der Werke des Meisters ihre endgültige Form erhalten: aus diesem Grunde werde ich mich vorläufig auf einen kurz zusammenfassenden Bericht, mehr beschreibender Art, beschränken.

Meinem Erachten nach, ist die Bedeutung der Monteverdischen Kammermusik aus zwei verschiedenen Gesichtspunkten aufzufassen. Erstens bieten die Madrigalbücher von Monteverdi einen Überblick über die revolutionärsten Perioden der Musikgeschichte, deren letzte Folge die definitive Trennung der alten und neuen musikalischen Welt war. Zweitens, erreichen wir durch jene Madrigalbücher ein psychologisches Bild von der Entwicklung des Meisters, wie wir über diejenigen Mittel seiner Kunst unterrichtet werden, welche er unter dem Namen »Seconda prattica« zusammenfaßte.

Nichts Besonderes finden wir in den ersten zwei Madrigalbüchern. Die knappe, schlichte Form der Madrigale des ersten Buches (1587), dehnt sich im zweiten (1590) etwas aus: das längste Madrigal (»Baci soavi«) des ersten Buches zählt 70 Takte, während das Madrigal »Non si levav' ancor l'alba« des zweiten, schon 121 Takte erreicht. Bezüglich der Texte sei nur auf die Tatsache hingewiesen, daß die Vor-

liebe für gewisse Texte die Komponisten veranlaßt hat, dieselben mehrmals in Anspruch zu nehmen. Der junge Monteverdi folgt getreulich der Mode seiner Zeit. Der Text »Se pur non ti contenti« war schon von Pordenon, Cortellini, Mel in Musik gesetzt worden; ebenso die Texte »Mentre mirava«, »Ohimé se tanto«, »Ardo sì ma non t'amo«. Sehr bemerkenswert ist, daß Monteverdi die nachweisbare Bevorzugung einiger Komponisten in der Entlehnung gewisser Texte getreulich teilte. Für die Canzonetten zitiere ich nur Orazio Vecchi, aus dessen erstem vierstimmigen Canzonettenbuch der junge Cremoneser eine Anzahl von Texten ausgewählt hat, ebenso zieht Monteverdi aus den Büchern Vecchis und Marenzios, Coltellinis und Ingegneris die Texte für seine Madrigale.

In Bezug auf die Chromatik bietet uns der Komponist wenig Beachtenswertes; seine Vorliebe für die Sextakkorde mit kleiner Sexte und großer Terz bedeutet keinen neuen Schritt; seine Zeitgenossen, sein Lehrer selbst, Marcantonio Ingegneri, hatten schon viel Kühneres geleistet. Aber was er als Chromatiker tut, trägt nicht mehr die Zeichen des Experimentierens: die Auflösungen der alterierten Intervalle sind ein unmittelbarer Beweis hiefür.

Vergleichen wir jetzt die zwei folgenden Madrigalbücher mit den zwei ersten, so werden wir uns sehr leicht überzeugen, daß der Versuch, die alten Bahnen zu verlassen, immer mehr den Meister fördert und veranlaßt, die einfache, durchsichtige Stimmführung aufzugeben und in den melodischen Gang der viel bewegten Stimmen reiche und manigfaltige Verzierungen einzuführen. Der Komponist bewegt sich immer in dem Stil Marenzios und er hat gemeinsam mit diesem, mit Costanzo Porta, Giovanni Gabrieli und vielen anderen, jene sequenzartige Fortspinnung der Motive, die schon Rudolf Schwartz in seinem Vergleich mit der Hasslerschen Melodik dargestellt hat. Monteverdi richtet sich ganz nach dem Zug der Zeit, indem die schwer beladene koloraturartige Stimmführung und die von Chrysander vermutete Beeinflussung der »Gorgia« in der häufigen Kolorierung der Kadenzen das Eingreifen des Virtuosentums der Sänger in das Madrigal zeigen.

Einen noch weit bedeutsameren Schritt macht der Komponist in dem vierten Buche (1603). Die vorher von Monteverdi noch nicht gebrauchten rhythmischen Figuren, welche im Madrigal »Io mi son giovinetta« zum Vorschein kommen, sind unzweifelhaft instrumentalen Einflüssen zuzuschreiben. Außerdem entwickeln sich aus der Tonmalerei jene kurzen, melodischen Episoden, deren typisch-rezitativisches Wesen den Stil des »recitar cantando« vorahnen läßt. In dieser Beziehung ist das Madrigal »Sfogava con le stelle« ein sehr interessantes, aber vereinzeltes Beispiel. Über lange, akkordisch zusammengehaltene Notenwerte psalmodieren die fünf Stimmen die ausdrucksreichsten Verse des Textes. Man merkt deutlich, daß diese Art von Falso-Bordone den Zweck hatte, den Sinn der Worte so deutlich als möglich hervortreten zu lassen. Dadurch trat Monteverdi auf den eigentlichen Boden des Rezitativs und wir sehen so, wenige Jahre vor dem Aufblühen des »Stile recitativo«, den prophetischen Geist unseres Komponisten an die alte liturgische Quelle des Rezitativs selbst sich wenden.

Unter den erfolgreichsten durchkomponierten Madrigaltexten, welche Monteverdi in diesem dritten und vierten Buch verwendete, finden sich die

folgenden: »Ah dolente partita« (ein Madrigaltext, der von 1593 bis 1621 von nicht weniger als 27 Komponisten, wie: Belli, Marenzio, Wert, Gabucci, Cirullo, Artusini, Bargnani, Sartorio, Monte, Appolloni, Dentice und anderen in Musik gesetzt wurde), »Ch'io non t'ami«, »Io mi son giovinetta«, »Luci serene«, »Occhi un tempo«, »O dolce anima«, »O primavera«: alles Texte, die, entweder wenige Jahre vor Monteverdi oder mit Monteverdi selbst beginnend, allgemein beliebt waren.

Ich werde nun nur auf die äußeren bedeutendsten Merkmale der Monteverdischen Lyrik hinweisen, weil angesichts ihrer Mannigfaltigkeit, überhaupt in Hinsicht der Formen und der Ausdrucksmittel, nur die Wiederveröffentlichung der Monteverdischen Werke ein würdiges und genügendes Bild von der Vielseitigkeit des Komponisten liefern kann.

So bringt das Eingreifen des »Basso continuo« in dem fünften Madrigalbuch (1605) die Auflösung der polyphonischen Anordnung des Tonmaterials zugunsten der Homophonie mit sich. Das mehrstimmige »parlar cantando« tritt immer deutlicher akkordisch hervor. Auch das große fünfteilige Madrigal »Ecco Silvio colei« bezeichnet eine neue Niederlage des Kontrapunktes; die »Nuove Musiche« sind schon da; das solistische Element greift überwiegend um sich; die dialogische Form zwischen Solo und Chor wird vom Komponisten bevorzugt und sie erreicht eine unverkennbare dramatische Wirkung; endlich, aus den zweistimmigen verzierten Episoden solistischer Art entwickelt sich das Kammerduett, in welchem der Chor nur noch eine antiphonische Nebenrolle spielt. In dem sechsstimmigen Madrigal »E così a poco a poco«, welches aus 77 Takten besteht, sind 44 Takte in reinem Kammerduettstil behandelt.

Trotz dem ungeheuren fünfstimmigen »Lamento d'Arianna« reift in dem sechsten Buche (1614) der gesunde Kern moderner harmonischer Empfindung: ich verweise nur auf den fünften Teil der Sestina »Lagrime d'Amante al sepollcro dell'Amata«, in welchem der Meister durch die freie Behandlung der kleinen Quinte über dem Leitton und durch die rücksichtslose Anwendung der verminderten Septime im Moll die letzten Spuren der alten Tonalität verbannt.

Wenn aber im großen und ganzen das sechste Buch nichts Besonderes oder wesentlich Neues leistet, ist das siebente (1619) ein rechtes Musterwerk für die folgende konzertierende Richtung der Kammermusik. Es sind 13 Kammerduette, ohne jede Beteiligung des Chores, dann Terzette und Quartette, Arien mit groß durchgeführter Instrumentalbegleitung; ein einstimmiger Prolog mit instrumentalen »Ritornellen« und dazu noch eine sehr interessante dreiteilige »Sinfonia«, — in der Form: Andante, Allegro und wiederholtes Andante — eine Sinfonia, deren frischer, anmutiger Geist, überhaupt die überraschende geniale Durchführung des Allegro, den Schöpfer der komischen Szenen der »Incoronazione di Poppea« erkennen läßt.

Gewiß viel Größeres enthält das achte Buch (1638), ich ziehe aber die inhaltlich logische Anordnung des nun erwähnten siebenten vor. Das achte Buch trägt in sich den Charakter einer großen Sammlung aller nur möglichen Versuche. Von dem ausdrucksvollen »Lamento della Ninfa«, in welchem die Aufhebung des regelmäßigen Taktierens, trotz der begleitenden Singstimmen, von Monteverdi selbst vorgeschrieben ist, bis zum echt drama-

tischen »Combattimento di Tancredi e Clorinda«; von den zwei »Madrigali alla francese«, die uns in ihrem melodischen Wesen vielleicht die Schlüssel zu den gleichbenannten Scherzi liefern können, bis zum älteren »Ballo delle Ingrate« ringt der Komponist nach Erlangung immer neuer Formen und steigert die Ausdrucksfähigkeit seiner Kunst durch die Kühnheit seines Genies. So wird die Analyse seiner letzten Schöpfungen eine fast nutzlose Arbeit. Man muß die minutiöse Zergliederung der alten, fast nicht mehr erkennbaren Formen, die immer größer werdende Inanspruchnahme der Instrumente, die großartig wirkenden Kontraste, die gefällige rhythmische Flüssigkeit der Melodik direkt aus der Partitur kennen lernen, um eine deutlichere Vorstellung von dem gesamten Apparate zu erlangen.

Ich habe mich beschränkt, die Tatsache zu konstatieren, daß wir in dem Schöpfer der bisher wenig bekannten lyrischen Werke einen echten Genius zu suchen haben, dessen Produktionen für die Geschichte der Kammermusik des 17. Jahrhunderts maßgebend waren. Alles, was anfangs des 17. Jahrhunderts noch in der Luft schwebte, finden wir in den letzten Jahrzehnten in voller Blüte und Reife. Von diesem Standpunkte ist die Veröffentlichung der Werke Monteverdis eine unabweisbare Forderung, welcher alle Verehrer der ernsten Kunst und Wissenschaft ihre Zustimmung nicht versagen werden. Ich hoffe auch, daß mein kurzer, unvollständiger und ungenügender Bericht, welcher nichts anderes erzielen soll als den Gruß der Vaterstadt Monteverdis an Wien, bei den Herren Teilnehmern des Kongresses Entschuldigung finden wird.

Dr. Friedrich Ludwig (Straßburg i. E.) bemerkt, daß den in Aussicht gestellten Publikationen der Werke Monteverdis sicherlich mit großem Interesse entgegengesehen werden wird.

6. Dr. Zdzisław Jachimecki (Krakau): »Südliche Einflüsse in der polnischen Musik.

Beginn 11 Uhr 1 Min. — Schluß 11 Uhr 11 Min.

Wir sind heute noch nicht imstande zu bezeichnen, welche Elemente in der polnischen Kunstmusik — soweit sie nicht der Volksmusik, speziell der Tanzmusik, entnommen sind — als nationale zu gelten haben. So z. B. will man auch den polnischen Ursprung der Polonaise nicht anerkennen und sucht ihn in dem Castagnetten-Rhythmus der Spanier (indem man übersieht, daß der charakteristische Schlußakt der Polonaise dort nicht zu finden ist), anderseits müssen wir selbst einsehen, daß verschiedene Melodien der polnischen Musik, und insbesondere in den Werken des großen Opernkomponisten Stanisław Moniuszko, welche als spezifisch polnische allgemein betrachtet werden, auch in gar weiten Zeiten und entfernten Gegenden zu finden sind. Als das frappanteste Beispiel dafür erwähne ich ein Chorlied aus der volkstümlichen Oper Moniuszkos »Flis« (»Dank Dir, allewiger Herr!«), welches sich melodisch und rhythmisch mit einer Troubadourmelodie, die Professor Oswald Koller im Jahre 1903 in einer Versammlung der Ortsgruppe Wien der I. M. G. mitteilte, beinahe völlig deckt. Die Grenzen der italienischen und polnischen Musik in einem ganzen Jahrhundert der polnischen Opernkomposition (1770—1870) scheinen in der Empfindung der breitesten Schichten der polnischen Nation ziemlich verschwommen gewesen zu sein.

Der südliche Einfluß offenbarte sich nicht auf einmal, sondern machte sich allmählich geltend und vererbte sich traditionell von einer Generation zur anderen und wir werden nicht fehlgehen, wenn wir nach der Genesis dieser Richtung in der Zeit von 1580 bis ungefähr 1630 suchen werden.

Die ersten Spuren, nicht des römischen oder des venezianischen Stils, denen doch die niederländische Manier zu Grunde liegt, sondern jener Elemente, welche die Merkmale des in der Musik sich widerspiegelnden national-italienischen Temperaments bilden, finden wir in dem im Jahre 1580 erschienenen Psalter von Nicolaus Gomółka (zur polnischen Übersetzung von Jan Kochanowski). Es sind dies die auf den ersten Blick abstoßenden Reihen von Quintenparallelen und andere Schroffheiten des Satzes, welche uns zu einer geringen Meinung von dem Können Gomółkas führen könnten, falls wir keine Argumente aufzustellen imstande wären, um zu beweisen, daß der Stil des Psalters von Gomółka nicht aus Versehen so geraten ist, sondern der Intention des Komponisten entsprach. Gomółka schrieb, wie er in seiner Widmung an den Bischof Myszkowski von Krakau ausdrücklich betont, seine Psalmen »nicht für Italiener, sondern für Polen«, nämlich für jene, die er »seine schlichten Landsleute« nennen konnte. Er griff also zu jenem musikalischen Stil, welcher der volkstümlichste war, nämlich zu dem Stil der italienischen Villanella. Eine völlige Rechtfertigung der Setzweise der Psalmen Gomółkas finden wir in dem entsprechenden Kapitel der Prattica musica von Ludovico Zacconi, in welchem der bekannte Theoretiker über die zulässigen Freiheiten der »villanelle ed altre barzelette« die genügenden Aufschlüsse gibt. Gomółka verstand aus der verbreiteten Gattung den ihm passenden Nutzen zu ziehen und ihn mit der nationalen Färbung seiner Psalmen zu verbinden.

In den Kompositionen des ihm zeitgenössischen Adalbert Dlugoraj, eines der wenigen polnischen Lautenkomponisten, finden wir nicht nur den Stil der Villanella, sondern die Villanella selbst. Das Wirken dieses Musikers, dessen Name mit einer wichtigen politischen Begebenheit verknüpft ist, fiel in die Jahre der Regierung des Königs Stefan Batory. Die von ihm einzig erhaltenen Kompositionen erschienen erst im Jahre 1603 im Thesaurus Harmonicus von J. B. Bésard; es wurden hier veröffentlicht: sechs Villanellen, eine Fantasia und ein Finale.

Man kann leider nicht sehr viele polnische Kompositionen aus dieser Zeit aufzählen, sie kommen nur sporadisch vor und durch sie allein ließe sich ein Bild des damaligen musikalischen Lebens in Polen höchst mangelhaft darstellen. Man musizierte aber viel und gut, besonders in der von König Sigismund III. (aus der Familie Vasa) gegründeten Kapelle in Warschau. Sie bildete ein schönes Pendant zu dem Rorantistenkollegium bei der Kathedrale am königlichen Schloß in Krakau. Außer den vielen ausübenden Musikern italienischer Abstammung, Sängern und Instrumentalisten, waren in Warschau auch bedeutende italienische Komponisten durch mehrere Jahre tätig, unter denen Luca Marenzio wohl den ersten Platz einnimmt. Auch Giovanni Francesco Anerio verlebte hier ein Jahr, am längsten aber hielt sich Asprillo Pacelli auf. Neben dem Diomedes Cato und Vincenzo Giglio arbeitete in der Warschauer Kapelle der sonst

vergessene Violinvirtuose und Komponist Alfonso Pagani. Bemerkenswert ist, daß, obwohl in Warschau neben dem größten Madrigalkomponisten Marenzio auch andere Madrigalisten arbeiteten, sich diese Form in der polnischen Musik nicht einbürgerte; wir kennen nämlich bis heute kein einziges Madrigal, welches polnischer Herkunft wäre.

Das wichtigste Datum der alten polnischen Musikgeschichte ist wohl das Jahr 1611, in welchem das größte und bedeutendste Werk eines polnischen Komponisten vor Chopin im Druck erschienen ist. Nicolaus Zieleński veröffentlichte in Venedig sein fürwahr magnum opus unter dem Titel Offertoria, Communiones totius anni. Er schrieb diese Motetten und Kirchenkonzerte, 122 an Zahl, wie der Dedikationsvorrede an den Primas Albert Baranowski zu entnehmen ist, in der Lagunenstadt, wohin er von diesem Mäcen zur Vervollständigung seiner Studien geschickt wurde. Wenn auch nicht mit voller Sicherheit festgestellt werden kann, bei wem Zieleński den Unterricht genoß, so ersehen wir aus dem Stil seiner Kompositionen, welche für einen vier-, fünf-, sechs-, sieben- und auch achtstimmigen Doppelchor (Magnificat für dreifachen zwölfstimmigen Chor) mit Orgelkontinuo und öfters mit Begleitung anderer Instrumente geschrieben sind und aus seinen in den Kommunionen vorkommenden ein-, zwei- und dreistimmigen Kirchenkonzerten, wie auch einigen Instrumentalstücken, daß Zieleński an den Werken Giovanni Gabrielis, Ludovico Grossis da Viadana und Pietro Lappis zum ganz bedeutenden Komponisten herangebildet wurde. Jedenfalls ist Zieleński der größte polnische Kirchenkomponist und der bedeutendste des freien Polen. Ich bin in der angenehmen Lage melden zu können, daß einer der folgenden Bände der Denkmäler der Tonkunst in Österreich eine nicht geringe Auswahl seiner Kompositionen bringen wird.

Reich an Früchten musikalischer Natur war die italienische Reise des polnischen Kronprinzen Władysław (später König Władysław IV). Wir wissen schon aus Ambros' Musikgeschichte, daß zu Ehren seiner Anwesenheit in Florenz das schöne, von Goldschmidt veröffentlichte Werk Francescas Caccini »La Liberazione di Ruggiero« aufgeführt wurde. Der Leiter der von Władysław nach seiner Thronbesteigung ins Leben gerufenen ständigen Hofoper in Warschau war durch lange Jahre Marco Scacchi. Ihm verdanken wir die Kenntnis von vielen in Warschau wirkenden polnischen Musikern, von denen Scacchi nicht nur die Namen, sondern auch Kompositionsproben der Nachwelt übergab. Es sind dies 50 Kanons, welche Scacchi am Ende seines Cribrum musicum aufgenommen hat.

Eine für die polnische Musikgeschichte wichtige Persönlichkeit ist Adam Jarzembski, dessen Werke hier zum ersten Mal einer eingehenderen Besprechung unterzogen werden. (Eitner folgte dem Breslauer Mscr., wo der Name des Komponisten falsch angegeben ist, und nennt ihn Harzebski.) Im Ms. Mus. CXI. der Breslauer Stadtbibliothek befinden sich seine 23 Instrumentalkonzerte mit Continuo und fünf Canzonen. Eitner gab irrtümlich an, sie seien mit Text; indessen führen zwar einige von ihnen Titel wie: Susanna videns oder Corona aurea, In te speravi, Casa nova (vielleicht eine »Weihe des Hauses« des 17. Jahrhunderts), welche aber auf den durchaus rein instrumentalen Charakter dieser Kompositionen keinen

Einfluß haben. Es kommen hier köstliche Zusammenstellungen von Instrumenten vor, z. B. Concerto quarto: fagotto e trombone c. b. c. Ein Lieblingsinstrument Jarzembskis mußte die damals schon außer Gebrauch stehende viola bastarda gewesen sein. Diese Concerti stehen unter dem starken Einfluß der Italiener, was die kompositorische Technik anbelangt. Nr. 5 lehnt sich an G. Gabrielis Setzweise an, Nr. 12 ist eine Transkription von dessen Cantate. Sie entstanden, wie das deutlich an jedem Stimmbuch angebrachte Datum zeigt, im Jahre 1627; so konnten sie auch unter dem Einfluß der seit 1624 erscheinenden Musiche di camera von Biagio Marini geschaffen worden sein. Das Wetteifern der beteiligten Instrumente ist sehr lebhaft, die kontrapunktisch-imitatorische Arbeit verschwindet fast niemals. Die kanonischen Engführungen im dreistimmigen Satz des Konzertes Nr. 14 sind sehr hübsch durchgeführt und haben einen fast galanten Zug aufzuweisen. Die Form der meisten Concerti ist die der Frescobaldischen Canzone. Die harmonisch interessantesten Stellen finden wir in dem Mittelsatz des Concerto 18 unter dem Titel Chromatica, in welchem die höchst eigentümliche und überaus kühne, durch die schroffsten Dissonanzen sich bewegende Stimmführung ein Beweis eines stark individuellen Talentes ist. Daß die deutschen Komponisten Jarzembski nicht unbekannt waren, kann man an gewissen Ähnlichkeiten mit Scheidt konstatieren. Auch mußte Jarzembski andere Beziehungen zum Deutschtum haben, da einige Konzerte die Namen größerer deutscher Städte im Titel führen, z. B. Spandesa, Königsberga, Norimberga und Berlinesa, was auch nach dem Vorbild Viadanas (op. 18, Sinfonie musicali a 8 voci), welcher seine Instrumentalkompositionen mit den Namen italienischer Städte betitelte, entstehen konnte. Ein ausgesprochenes Tanzstück bildet Nr. 21 Tamburitta, zu welcher auch zwei Gegenstücke vorhanden sind, die Kistrinella und Sentinella. Melodisch niemals banal, verstand Jarzembski auch Melodien zu erfinden, welche über die gewöhnlichsten, typischesten hinausgingen. Die Behandlung der Instrumente ist sogar virtuos, es fehlt hier nicht an leichten Läufen und Trillern. Auch Echoeffekte kommen vor.

Der italienischen Richtung gehören noch zwei andere Komponisten an: Marcin Mielczewski und Bartłomiej Pęlciel, von denen der zweite ein bedeutendes Talent war.

Ich habe mich bemüht, bloß die wichtigsten Werke polnischer Komponisten zu nennen, welche unter dem italienischen Einfluß entstanden sind und eine Basis für das Schaffen folgender Zeiten gebildet haben. Der Einfluß italienischer Musik ist bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts von größter Bedeutung für die Entwicklung und Gestaltung des polnischen musikalischen Schaffens geblieben und erst die Strömung der deutschen musikalischen Romantik vermochte ihn zu dämpfen.

7. Dr. Robert Haas (Wien): »Zur Frage der Orchesterbesetzungen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts«.

Beginn 11 Uhr 11 Min. — Schluß 11 Uhr 31 Min.

Die Hochblüte der Instrumentalmusik erwuchs in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vor allem auf deutschem Boden; in der folgenden

Skizze wurde daher insbesondere auf deutsche Verhältnisse Nachdruck gelegt.

Da ist in Johann Joachim Quantzens Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen, Berlin 1752, der kürzlich in Neudruck von Arnold Schering vorgelegt wurde, eine ausführliche Anleitung zur Besetzung von Orchestern erhalten, die bei dem großen Ansehen, das dieses Buch in den Jahrzehnten nach seinem Erscheinen genoß, wo es 1780 in zweite, 1789 in dritte Auflage kam, für den ganzen Zeitabschnitt ihre Geltung besitzt. Es werden (im 17. Hauptstück, § 16) folgende Regeln aufgestellt:

Zu 4 Violinen nehme man 1 Bratsche, 1 Violoncell, 1 Kontraviolon von mittelmäßiger Größe und 1 Klavizymbal.

Zu 6 Violinen ebendasselbe und noch 1 Basson (Fagott).

Zu 8 Violinen gehören 2 Bratschen, 2 Violoncells, 2 Kontraviolons der zweite größer als der erste, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Bassons und 1 Flügel.

Zu 10 Violinen dasselbe, nur ein Violoncell mehr.

Zu 12 Violinen geselle man 3 Bratschen, 4 Violoncells, 2 Kontraviolons, 4 Flöten, 4 Oboen, 3 Bassons, 2 Flügel und 1 Theorbe.

In bezug auf den Streicherpart stimmt mit diesen Ansprüchen noch die Praxis zu Beginn des 19. Jahrhunderts im großen überein, indem H. C. Koch in seinem musikalischen Lexikon, Frankfurt a. M. 1802, Artikel »Besetzung« als allgemeine Norm das Verhältnis nennt:

8 Violinen,	2 Bratschen,	2 Violoncells,	2 Kontrabässe
10 "	3 "	3 "	2 "

Die Viola, die in der Aufstellung von Quantz sehr kümmerlich bedacht ist, wird hier kaum besser versorgt. Aber aus Musik- und Theaterzeitungen, dann Musik- und Konzertgeschichten einzelner Städte, sowie Monographien von Musikkapellen, wo Orchesterverzeichnisse verstreut liegen, ist zu ersehen, daß überhaupt damals die Vertretung der Bratschen eine sehr bescheidene war.

Ehe ich Beispiele gebe, seien einige Bemerkungen über das eben genannte Quellenmaterial erlaubt. Wenn daraus auch ein untrügliches Bild von dem bei den Aufführungen tatsächlich in Gang gesetzten Apparat nicht zu gewinnen ist, so orientiert es doch einigermaßen verläßlich über die Mittel, die zu Gebote standen. Mit Verstärkungen, durch Stadtmusiker z. B., dann mit der Möglichkeit einer Auswahl aus dem festen Bestand und ähnlichem muß man immerhin rechnen und außerdem ist unter anderem die Tatsache wichtig, daß die Berufsmusiker meist mehrere Instrumente spielten, wie z. B. Quantz in der Jugend vor allem Violine, Oboe und Trompete betrieb und sich erst später vorzüglich auf das Flötenspiel warf. Immerhin können die meisten dieser Zeugnisse auch als Dokumente der Besetzungsfrage angesehen werden und zumal diejenigen, welche aus musikalischen Fachblättern stammen.

Ziehen wir also diese Aufzeichnungen zu Rate, so ist eine gewisse Vernachlässigung der Bratsche nicht zu verkennen. Ich will nur einige Beispiele zur Beleuchtung auswählen.

Das Konzertorchester Hillers in Leipzig beschäftigte im Jahre 1765 16 Violinen, 3 Bratschen, 2 Violoncells, 2 Bässe [1]), in den Jahren 1781 und 1782 12 Violinen, 3 Bratschen, 2 Violoncells, 2 Bässe [1]).

Die königliche Kapelle in Berlin enthielt im Jahre 1783 12 Violinen, 4 Bratschen, 5 Violoncells, 3 Bässe [2]).

Die Mannheimer kurpfälzische Hofkapelle weist im Jahre 1782 auf: 21 Violinen, 3 Bratschen, 4 Violoncells, 3 Bässe [3]).

Das Orchester der Nationaloper in Wien im Jahre 1782 setzte sich zusammen aus 12 Violinen, 4 Bratschen, 3 Violoncells, 3 Bässen [4]).

Die k. k. Hofkapelle in Wien bestand im Jahre 1796 aus 11 Violinen, 2 Bratschen, 2 Violoncells, 2 Bässen [5]).

Die königliche Dresdner Hofkapelle umfaßte im Jahre 1805 17 Violinen, 4 Bratschen, 4 Violoncells, 4 Bässe [6]).

Für das Münchner Orchester ist aus dem Jahre 1806 überliefert 28 Violinen, 4 Bratschen, 6 Violoncells, 5 Bässe [6]).

Dieser Tabelle möchte ich zwei ausländische Institute anschließen:

Die große Oper in Paris hatte im Jahre 1788 28 Violinen, 6 Bratschen, 12 Violoncells, 5 Bässe [7]).

Das Turiner Orchester verfügte im Jahre 1775 über 18 Violinen, 2 Bratschen, 3 Violoncells, 5 Bässe [8]).

Zeigen sich alle diese genannten und viele andere Kapellen arm an Violen, so dürfte das seine Gründe einmal in konstruktiven und vielleicht spieltechnischen Momenten haben, dann aber auch darin, daß die Gemeinliteratur zum großen Teil der Bratsche eine schattenhafte Existenz bereitete. Besonders gilt das von der italienischen Opernsinfonie, auf die auch Arteagas Mahnruf zur Mehrverwendung der Violen hinzielt [9]). Nur die königlich württembergische Hof- und Kirchenmusik, die Forkel 1782 unter den besten Kapellen deutscher Höfe [10]) nennt, zeichnete sich durch einen stattlichen Bratschenchor aus: 13 Violinen standen 6 Violen, 3 Violoncells und 3 Violonen gegenüber. Diese 6 Bratschen sind auch schon in den Jahren 1772—74 belegt [11]).

Die Kirchenmusik in Mannheim, die Mozart seinem Vater am 4. November 1777 beschreibt, schließt sich der allgemeinen Gruppe an:

20 bis 22 Violinen, 4 Bratschen, 4 Violoncells, 4 Bässe;

---

[1]) Dörffel »Geschichte der Gewandhauskonzerte«. Leipzig 1884.

[2]) Cramer »Magazin der Musik« I. 605.

[3]) Forkel, Almanach 1782. Vergl. Marpurg, »Kritische Beiträge« 1756.

[4]) »Allgemeiner Theateralmanach« Wien 1782, 1785, vergl. »Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag« 1796.

[5]) »Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag« 1796.

[6]) »Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung«, VIII., Seite 134, 312.

[7]) Bossler »Realzeitung« 1788, Seite 131.

[8]) G. Roberti »La capella di Torino 1515—1870«, Turin 1880.

[9]) »Le rivoluzioni del teatro musicale italiano 1785, 13. Kapitel.

[10]) Almanach, Seite 123 ff. Das sind Mannheim, Mainz, Bonn, Schaumburg-Lippe, Wien, Württemberg, Hannover, königlich dänische Hofmusik, Hessen-Darmstadt, Oranien-Nassau, Anspach, Weimar, Kassel, Gotha, Ludwigslust, Dresden, Berlin, des Prinzen von Preußen, des Prinzen Heinrich in Berlin, des Prinzen Ferdinand in Berlin, des Markgrafen von Schwedt, Döbbelinsche Schauspielergesellschaft, Koblenz.

[11]) Sittard. »Zur Geschichte der Musik und des Theaters am württembergischen Hofe«, Stuttgart 1890/91, siehe auch »Burney Tagebuch«. Hamburg 1773, 2. Band, Seite 78.

und dasselbe ist der Fall für die Besetzung seiner Sinfonie in der Aufführung bei Kapellmeister Bono, von der er am 11. April 1781 seinem Vater berichtet. Es dürften, Köchel 338, gewesen sein

40 Violinen, 10 Bratschen, 10 Violoncells, 8 Bässe.

Aus den obigen Daten ersieht man, daß auch Violoncell und Bass in der Regel mit Zurückhaltung bemessen sind[1]. Reich an Violoncells war die Pariser Oper, wo noch 1810 folgende Verteilung bemerkenswert ist: 24 Violinen, 8 Bratschen, 12 Violoncells, 6 Bässe[2]. Diese Pariser Eigenart ist auch in den concerts spirituels üblich gewesen, wo eine Aufzählung (1754) folgendes meldet[3]: 16 Violinen, 2 Bratschen, 6 Violoncells, 2 Bässe. Rousseau[4] klagt ja darüber, daß das Pariser Orchester zu wenig Kontrabässe und zuviel Violoncelli verwende. Auch das Berliner Orchester gebot über eine größere Menge Violoncelli. Es traten 1786 20 Violinen, 7 Bratschen, 8 Violoncells, 4 Bässe auf[5].

Ein besonderer Stab von Kontrabässen ferner ist in Stockholm und Turin nachzuweisen. Das Stockholmer Orchester zählte 1783[6]: 15 Violinen, 4 Bratschen, 4 Violoncells, 8 Bässe, aus Turin legt Giulio Roberti außer dem genannten noch einen Status für 1771 vor: 13 Violinen, 2 Bratschen, 2 Violoncells, 4 Bässe. In Italien war es überhaupt Brauch, die Bässe stärker zu belasten wie in Deutschland uud darauf verweist die »Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung« 1802 (Seite 782).

Was die Holzbläser betrifft, so lehrt schon die Tabelle von Quantz, daß damit nicht gespart wurde und andere Quellen dieser Untersuchung bestätigen, daß durch die Folgezeit drei- oder vierfache Besetzungen häufig sind. Ich nenne einige Beispiele:

Die kurfürstlich sächsische Kapellmusik Dresden im Jahre 1766[7]: 20 Violinen, 4 Bratschen, 3 Violoncells, 3 Bässe, 3 Flöten, 4 Oboen, 4 Fagotte.

Die königlich preußische Kapellmusik Berlin im Jahre 1766[7]: 12 Violinen, 4 Bratschen, 4 Violoncells, 2 Bässe, 4 Flöten, 5 Oboen, 4 Fagotte.

---

[1]) Vergl. noch die Kapellen in Kassel (Forkel 1782, Cramer 1783, Seite 146; Gothaischer Theaterkalender 1780), Bonn (Forkel 1782, Cramer 1783, Seite 385), Braunschweig (Gothaischer Theaterkalender 1790), Stuttgart 1806 (»Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung«, VIII, Seite 347), Kopenhagen 1806 (»Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung«, VIII., Seite 573) u. a. Baßspieler und Cembalisten waren auch in vielen Orchestern gering geachtet und schlecht besetzt und belohnt (»Wahrheiten, die Musik betreffend, gerade herausgesagt von einem deutschen Biedermann«. Frankfurt am Main, 1779. Artikel »Begleitung«. Dieser Verfasser eifert auch in einem Artikel »Besetzung eines Orchesters« gegen den genannten Unfug. »Allemal müssen die Bässe die Anzahl der Violinen bestimmen, wie der Grund die Schwere des Gebäudes«.)

[2]) »Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung«, XII., Seite 729.

[3]) Marpurg. »Beiträge«, I., Seite 190.

[4]) »Dictionnaire« 1782, Seite 39. Artikel Orchestre: 9. Mangel des genannten Orchesters.

[5]) L. Schneider. »Geschichte der Oper in Berlin« 1852, Seite 214. Vergl. den Bestand von 1789. (»Chronik von Berlin« von Ttantlaquatlipatli): 20 Violinen, 4 Bratschen, 6 Violoncells, 4 Kontrabässe und den Bestand der italienischen Oper in Berlin 1780. (Gothaischer Theaterkalender 1780): 13 Violinen, 4 Bratschen, 5 Violoncells, 3 Kontrabässe. Auch die Anspachische Kapelle (Forkel 1782) hatte neben 11 Violinen, 3 Bratschen, 5 Violoncells und 2 Kontrabässe.

[6]) Cramer, Magazin, Seite 1030.

[7]) Hiller. »Wochentliche Nachrichten«. Seite 25. 73. 167.

Die kurpfälzische Kapellmusik Mannheim im Jahre 1767 [1]): 18 Violinen, 4 Bratschen, 2 Violoncelli, 2 Bässe, 4 Flöten, 3 Oboen, 2 Klarinetten, 4 Fagotte.

Die königliche Kapelle in Berlin im Jahre 1773 [2]): 13 Violinen, 4 Bratschen, 5 Violoncells, 2 Bässe, 4 Flöten, 4 Oboen, 4 Fagotte.

Die kurpfälzische Kapellmusik Mannheim im Jahre 1776 [3]): 19 Violinen, 4 Bratschen, 4 Violoncells, 3 Bässe, 3 Flöten, 3 Oboen, 4 Klarinetten, 4 Fagotte.

Dieselbe im Jahre 1782: Streicher siehe oben, 4 Flöten, 4 Oboen, 4 Klarinetten, 4 Fagotte.

Dresden im Jahre 1782 [4]): 17 Violinen, 4 Bratschen, 3 Violoncells, 4 Bässe, 3 Flöten, 5 Oboen, 4 Fagotte.

Berlin im Jahre 1780: Streicher siehe oben, 4 Flöten, 3 Oboen, 4 Fagotte.

Berlin im Jahre 1782: Streicher siehe oben, 4 Flöten, 3 Oboen, 4 Fagotte.

Berlin im Jahre 1783: Streicher siehe oben, 4 Flöten, 4 Oboen, 4 Fagotte.

Dieselbe im Jahre 1786 [5]): 20 Violinen, 7 Bratschen, 8 Violoncells, 4 Bässe, 4 Föten, 5 Oboen, 2 Klarinetten, 5 Fagotte.

Berlin im Jahre 1789: Streicher siehe oben, 5 Flöten, 4 Oboen, 2 Klarinetten, 5 Fagotte.

Paris, Große Oper im Jahre 1788: Streicher siehe oben, 2 Flöten, 4 Oboen, 2 Klarinetten, 4 Fagotte.

Dresden, Hofkapelle im Jahre 1805: Streicher siehe oben, 3 Flöten, 3 Oboen, 2 Klarinetten, 4 Fagotte.

München, Hofkapelle im Jahre 1805: Streicher siehe oben, 4 Flöten, 4 Oboen, 3 Klarinetten, 3 Fagotte.

Kopenhagen, Orchester im Jahre 1806: 16 Violinen, 4 Bratschen, 3 Violoncells, 3 Kontrabässe, 4 Flöten, 2 Oboen, 3 Klarinetten, 3 Fagotte.

In der Mannheimer Kirchenmusik, die Mozart hörte, spielten 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten und 4 Fagotte, bei seiner Sinfonie in Wien wirkten 6 Fagotts mit, die anderen Blasinstrumente waren doppelt besetzt. Die Wiener Tonkünstler-Sozietät war in den Neunzigerjahren gegenüber etwa 60 Streichinstrumenten mit je 6 Oboen und Fagotten versehen [6]).

Zu den großartigen Konzerten mit Massenbesetzung, wie sie in den Achtzigerjahren besonders mit Händels Werken stattfanden, brachte man denn auch starke Bläsermassen zusammen. Ich zitiere da z. B. die »Messias«-Auf-

---

[1]) Hiller »Wöchentliche Nachrichten«, Seite 25, 73, 167.

[2]) Burney »Tagebuch«, 2. Band, Seite 63.

[3]) »Gothaischer Theaterkalender«.

[4]) Forkel, Almanach. Vergl. für 1783 Cramer, Seite 1235, vergl. auch die Darmstädter Hofkapelle in den Sechzigerjahren (Thomas. »Die großherzogliche Hofkapelle Darmstadt 1858«) mit 10 Violinen und 3 Flöten, 3 Oboen, 4 Fagotten, oder die Bayreuther Kapelle 1766 (»Wöchentliche Nachrichten«, 1766, Seite 183) mit 11 Violinen, 3 Flöten, 3 Oboen, 2 Fagotten u. a.

[5]) L. Schneider.

[6]) Pohl »Denkschrift für die Tonkünstler-Sozietät, Wien 1871«. Mozarts Vater berichtet einmal von einer sechsfachen Oboebesetzung in der Salzburger Kirchenmusik (Brief von 1. November 1777, siehe Pohl »Mozart nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen«, Seite 171).

führung in Breslau am 30. Mai 1788, die Hiller in der Magdalenenkirche veranstaltete [1]). Das Orchester war in zwei Chöre geteilt.

Im ersten Chor waren vereinigt: 10 Violinen, 4 Bratschen, 4 Violoncells, 4 Bässe, 4 Flöten, 4 Oboen, 4 Fagotte und 1 Klavier.

Im zweiten Chor standen: 32 Violinen, 12 Bratschen, 8 Violoncelli, 8 Bässe, 6 Flöten, 7 Oboen, 7 Fagotte, 4 Klarinetten, 8 Hörner, 7 Trompeten, 4 Posaunen, 2 Pauken.

Für die Flöten sagt das »Jahrbuch der Tonkunst in Wien und Prag« 1796, das in einem längeren Aufsatz die Verhältnisse, den Gebrauch und die Wirkung verschiedener Instrumente abhandelt, man habe bemerkt, daß selbst bei der größten Musik nicht mehr als 2 Flöten nötig seien.

Der Fagott diente zur Baßverstärkung und wurde in größeren Orchesterwerken, besonders bei starken Akzenten den Bässen zugesellt, auch wo er nicht selbständig genannt ist.

Dies führt uns auf die Akkompagnementinstrumente, die als selbstverständlich galten. Das Hauptwerkzeug für den Generalbaß war der Flügel, doch sind auch noch in den späteren Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts andere Instrumente in Gebrauch. Quantz erwähnt die Theorbe, die genannten »Wahrheiten« (1779) zählen bei wohlgeordneten Orchestern Harfen und Theorben auf, Forkel nennt in seinem Almanach 1782 Theorbe, Laute und Harfe, G. J. Wolf zählt in seinem »Unterricht im Klavierspielen« Göttingen 1783 Laute, Harfe und Gambe auf, Hiller führt in den »Wöchentlichen Nachrichten« 1768 (Seite 25) die Theorbe und Harfe an, Sulzer spricht von der Harfe, Türk in seiner Anweisung zum Generalbaßspielen, Halle 1791, macht Laute, Theorbe, Harfe, Gambe und Violoncello namhaft und Schubart hebt noch in den Ideen zur Ästhetik der Tonkunst, wo er die einzelnen Instrumente vornimmt, eigens das begleitende Violoncello hervor, dessen vollgriffiges Spiel besondere Schwierigkeit habe. Sehen wir uns nun in den Orchesterbeständen um, so wird uns zunächst auffallen, daß die vielen Violoncellos in Paris eine Erklärung finden durch ihre Verwendung als Akkordinstrumente, sowie daß unter den Turiner Bässen füllende Gamben gewesen sein werden.

Die Laute findet sich in den folgenden Kapellen vor: Darmstadt unter Ludwig VIII. (in den Fünfzigerjahren), Leipzig 1763, Wien 1766 (Herr Kohaut), Mainz 1782/83, Dresden 1766 (H. Weiß, ein Sohn des berühmten Lautenspielers), 1783, 1806.

Die Harfe [2]) ist in folgenden Musiken eigens angezeigt: In Wien 1766, in zweifacher Besetzung und in Berlin 1766, 1783, 1786, 1789.

Zur Frage der Verwendung des Cembalo in Orchestern will ich mich auf einige unbekannte Äußerungen späterer Zeit beschränken, die diese Praxis bezeugen. In den »Wahrheiten« (1779) heißt es: »Kein Stück kann ohne Generalbaß vollkommen ausgeführt werden; daher werden bei ordentlichen Kapellen besondere Virtuosen dazu gehalten, die Cembalisten genannt werden.« »Wer dafür hält, der Flügel sei bei Orchestern gar nicht nötig, der gibt deutlich zu verstehen, daß er von der ganzen Sache nichts

[1]) G. Münzer. »Beiträge zur Konzertgeschichte Breslaus«, Dissertation Leipzig 1890.

[2]) Vergl. Garnier »Méthode pour l'accompagner du clavecin et bonne pour les personnes qui pincent de la harpe«, Paris 1766.

versteht«. (Artikel: »Ausübung«.) Die anderen oben genannten Gewährsmänner stellen alle das Cembalo natürlich an ersten Platz unter den Generalbaßinstrumenten, Türk sagt dann ausdrücklich: »Der Endzweck des Generalbasses ist hauptsächlich die Modulation genauer zu bestimmen, die Sänger besonders in Rezitativen zu unterstützen und gewisse Lücken in der Harmonie auszufüllen. Besonders bei nicht vielstimmigen Tonstücken und bei einzelnen leeren Stellen, sowie bei Chorälen, Rezitativen usw. ist daher der Generalbaß von entschiedenem Nutzen. Indessen wird doch auch selbst bei vielstimmigen Tonstücken die Harmonie durch den Generalbaß oft vorteilhaft verstärkt. Denn sogar bei Sinfonien, Chören u. dergl. gewinnt dadurch das ganze sehr merklich«. Das früher angezogene Jahrbuch der Tonkunst in Wien und Prag bespricht den Flügel, das Fortepiano und das Klavichord. Im Artikel über das Cembalo heißt es: »Der Flügel dient hauptsächlich zum Akkompagnieren beim Gesang, zur Zusammenhaltung und Führung einer ganzen Musik, besonders bei Opern um das eigentliche Tempo zu bestimmen.« Ferner: Georg von Unold veröffentlichte in der »Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung« 1802, Seite 782 einige Bemerkungen über die Stellung der Orchester und die Einrichtung der Musiksäle. Dabei führt er als Beispiel eine kleinere Musik von 25 Personen an. Darunter ist ein Flügel. Weiter: Man nehme Kochs Lexikon von 1802 vor und suche die Abhandlung über Flügel heraus. Da steht: »Sein starker, durchschlagender Ton macht ihn bei vollstimmiger Musik zur Ausfüllung des ganzen sehr geschickt. Daher wird er auch wahrscheinlich in großen Opernhäusern und bei zahlreicher Besetzung der Stimmen den Rang eines sehr brauchbaren Orchesterinstruments so lange behaupten, bis ein anderes Instrument von gleicher Stärke aber von mehr Mildheit oder Biegsamkeit des Tons erfunden wird, welches zum Vortrag des Generalbasses ebenso geschickt ist. Bei schwacher Besetzung oder im Konzert ist es seit geraumer Zeit durch das Fortepiano ersetzt«.[1])

Auch in den Kapellenverzeichnissen sind Cembalisten oder »Flüglisten« bis in vorgerückte Zeit noch nachweisbar. Doch ist es da häufig der Fall, daß dieser Posten nicht ausdrücklich dasteht, weil seine Verpflichtungen meist von dem Kapellmeister verrichtet wurden. In die Direktion teilten sich damals bekanntlich der Begleiter am Klavier und der Konzertmeister, der in der Regel bei der ersten Violine, gelegentlich aber auch bei anderen Instrumenten saß. Z. B. in der fürstlich Wallersteinschen Hofkapelle (1788) spielte Kapellmeister Rosetti den Kontrabaß, während der erste Konzertmeister sich beim Violoncello betätigte[2]). Über die Mängel dieser Ge-

---

[1]) Vergl. auch Francoeurs Instrumentationslehre (zirka 1772), neue Ausgabe von Choron 1813 chapitre 16: à l'orchestre le Piano sert pour l'accompagnement, on y ajoute le violoncelle pour renforcer les basses.

[2]) Bossler »Realzeitung« 1788. Seite 52. Die mehrfach genannten »Wahrheiten« (1779) unterscheiden folgende Arten der Direktion:

a) die wahre, wo alles wie eine aufgezogene Uhr von selbst läuft;
b) die gezwungene, wo Cembalist und Bassisten »immer in Bewegung sein müssen«;
c) die Frazzendirektion, besonders bei Opern, wo der erste Violinspieler auf einem etwas über das Orchester erhabenen Stuhl sitzt. »Das sieht lächerlich aus und klingt ungleich. Die Violine schreit über das Orchester weg, beim Umwenden macht dann die schreiende Musik plötzlich eine Pause und die übrigen Instru-

pflogenheit wurden mehrfach Klagen geführt, z. B. von Forkel, (Cramer, Magazin 1783, Seite 1058 f.) dann im genannten »Jahrbuch der Tonkunst in Wien und Prag« u. a. Die Leitung vom Klavier aus nun erhielt sich bis über die Schwelle des neuen Jah hunderts, besonders in Opern und großen Chorwerken und ich führe nur an, daß Berichte von Augenzeugen über die ersten Aufführungen der »Zauberflöte« vorliegen, wo Mozart am Klavier dirigierte und Süßmayer umblätterte[1]). Auch bei der großmassigen Produktion des »Timotheus« in Wien 1812 suchte ein Flügel die Chöre zusammenzuhalten. Der Kapellmeister oder Akkompagnist spielte dabei aus der Partitur, da die Gewohnheit, die Bässe zu beziffern, seit Mitte des Jahrhunderts verschwand. Schon Ph. E. Bach eifert gegen diesen Ungebrauch und später entstanden vollständige Anweisungen zur Begleitung der unbezifferten Bässe (Löhlein 1781, Türk 1791). Es genügt aber nicht, wenn man das Cembalo als Mittelpunkt des Orchesters betrachtet, der die Stimmung des ganzen Klangkörpers fixierte[2]) und mit seinen kurzen, gestoßenen Schlägen ähnlich arbeitete wie der Taktstock des französischen Orchesterchefs, so wenig als der Hinweis auf die Füllung der Harmonie die Aufgabe des Instruments erschöpft. Von wesentlicher Bedeutung war seine Stellung in der klangfärbigen Gesamtwirkung des Orchesters und ich halte es als einen Hauptgrund für die Verstoßung der Klavierinstrumente aus dem Orchestergefüge, daß das Pianoforte im Musikbetrieb allmählich den Flügel verdrängte, zur Klangmischung mit dem Orchesterapparat jedoch lange nicht im gleichen Maße geeignet war. Mag man sich in dieser Beziehung anfangs, als das Pianoforte sich durchsetzte, nicht ganz klar gewesen sein, wie Äußerungen von Quantz und Bach zeigen, die Max Seiffert in der »Neuen Zeitschrift für Musik« Jahrg. 71 zusammengefaßt hat und wobei in Rechnung zu ziehen ist, daß ja das Pianoforte zum Konzertgebrauch durch seinen vollen abgehobenen Ton bedeutend verwendbarer als das Cembalo war, so ist es eben eine vielsagende Tatsache, daß sich mit dem Veraltern des Cembalo zugleich die genannte alte Praxis verlor. Der ganze Geschmack im Tonkolorit erfuhr mit dem Vordringen des Pianoforte sowie mit der Pflege des Waldhorns und mit der Beschränkung der Oboe in ihrem Machtkreis durch den Siegeszug der Klarinette eine Wandlung.

Es ist natürlich sicher, daß bei der Verweisung des Cembalo aus dem Orchester auch andere Entwicklungsverläufe in Wirkung traten und das ist vor allem die Richtung zum Natürlichen, Volkstümlichen, die in der vorliegenden Epoche so stark wurde. So machte sich ja auch das Streichquartett, dessen Entwicklung selbst für den behandelten Prozeß von großer Bedeutung ist, zunächst in seinen Suitenformen vom basso continuo

---

mente stöhnen nun gleich Fröschen aus dem Sumpfe heraus. Ebenso wenn er sein Schnupftuch braucht. Die konvulsivischen Gebärden sind für den Zuschauer ein artiges Nebenamusement«;

d) die sichere, wo der Komponist vom Flügel aus das Tempo angibt;

e) die unsichere und lächerliche, wo der erste Violinspieler die Direktion führen will und durch Grimassen, Fußstampfen und andere Schikanen gegen den Komponisten (Cembalisten) zu wirken sucht.

[1]) Orpheus musikalisches Taschenbuch 1841 (Treitschke) Seite 242 f.

[2]) Junker, »Einige der vornehmsten Pflichten des Kapellmeisters« 1782.

los [1]). Die Volksmusik, die vor allem Freiluftmusik war, brauchte dergleichen in weit geringerem Grade als die Kunstmusik, besonders da die Bläser vor allem das große Wort hatten [2]). Es ist nicht von vornherein abzuweisen, daß nicht etwa von da aus die Anregung zu der Verselbständigung der Bläser ausging, die gewiß ebenfalls dem Generalbaß entgegenwirkte, nicht so sehr vielleicht, weil die Harmonie voller und ausgeprägter wurde, als weil dadurch der ganze klingende Eindruck sich verschob.

Mußte so die Cembalopraxis aus inneren und äußeren Gründen fallen, so war sie doch in unserem Zeitabschnitt noch lebendig, lebendiger als man heute im allgemeinen annimmt.

Es folgt eine kurze Diskussion. Hofrat Dr. Aloys Obrist (Weimar) regt an, bei Aufführungen älterer Konzert- oder Kirchenmusik die chorische Besetzung der Holzbläser wieder zu versuchen, z. B. bei Händels »Messias« mit etwa 20 Oboen und 20 Fagotten. Dr. Friedrich Ludwig (Straßburg i. E.) weist darauf hin, daß eine solche chorische Besetzung der Holzbläser noch heute bei englischen Musikfesten üblich sei. Cand. phil. Wilhelm Fischer (Wien) meint, die aus Orchesterverzeichnissen und Anweisungen in Lehrbüchern hervorgehende schwache Besetzung der Bratschen wäre leicht erklärlich, wenn es gelänge, nachzuweisen, daß die Bratschen im Gegensatz zu den Violinen mit mechanisch gespanntem Bogen gespielt worden seien und daher eine bedeutend größere Tonstärke besessen hätten.

Der Vorsitzende M. Pierre **Aubry** beantragt unter Hinweis auf die dem Kongreß vorangegangene internationale Konferenz die Vorlage einer Resolution, betreffend die Herausgabe eines corpus scriptorum de musica medii aevi an die Vollversammlung des Kongresses. Nach Verlesung der Resolution gelangt diese unter allgemeinem Beifalle einhellig zur Annahme. (Siehe zweite Vollversammlung, S. 74.)

8. Ceslaw Ritter von Linda-Lipaczynski (Warschau): »Der erste polnische Sinfoniker Ignaz Felix von Dobnynski.«

Beginn 11 Uhr 40 Min. — Schluß 11 Uhr 55 Min.

Dieses Referat wurde dem Kongreßausschuß nicht zur Verfügung gestellt.

Der Vorsitzende erklärt die Sektionsverhandlungen für beendet und schließt hierauf die Sitzung um 11 Uhr 56 Min.

Ferner wurde dieser Sektion folgendes Referat auf schriftlichem Wege vorgelegt von:

Prof. Riccardo Gandolfi (Florenz): »La Cappella Musicale della Corte di Toscana (1539—1859). (Monografia storica con cenni bio-bibliografici.)

---

[1]) Vergl. Sandberger »Zur Geschichte des Haydnschen Streichquartetts«.

[2]) Vergl. Eichhorn. »Studie zur Geschichte der Militärmusik«, Monatshefte für Musikgeschichte 24 (1892). Großherzog Ludwig IX. (seit 1769) in Darmstadt unterhielt eine besonders große Militärmusik. (Siehe Thomas a. a. O.)

Il continuo vertiginoso succedersi di tanti avvenimenti politici e sociali fece sparire diverse utili istituzioni, che nel passato avevano contribuito a promuovere, presso di noi, lo sviluppo ed il progresso dell' arte.

Fra le altre istituzioni emerse, sopra tutte, la tre volte secolare Cappella musicale della Corte dei Principi Regnanti di Toscana, fondata da Cosimo I° nel 1539, che vi prepose Francesco di Bernardo Corteccia, aretino di nascita, fiorentino di elezione, profondo conoscitore delle canoniche discipline, come lo attestano l' Innario, »contenente 32 Inni per l' Uffizio divino, secondo l' uso della Chiesa Romana et Fiorentina, messi in nuova maniera a tre, quattro e cinque voci colle cantilene del canto fermo dall' autore« e gli austeri Responsori della Settimana Santa, il Benedictus, il Miserere, alternati col Canto Gregoriano sostituiti nella Basilica Ambrosiana di S. Lorenzo, a quelli antichissimi di un tal Arnolfo e di Bernardo Pisano.

Allorquando, il 18 novembre 1888, lo scrivente in una monografia letta all' Accademia del R. Istituto Musicale di Firenze, proponeva di riportare fra le mura del Tempio di S. Lorenzo il monumento di F. Landino indegnamente trafugato a Prato circa tre secoli prima, espresse il voto che ivi una lapide marmorea, fosse pure collocata per rammentare F. Corteccia.

Felicissimo resultato ebbero le proposte, e dopo due anni la Cappella della nobile famiglia Ginori accoglieva il monumento del cieco organista, e la targa dedicata al maestro di Cosimo I° e a due dei suoi colleghi canonici della Basilica Laurenziana, con l' epigrafe così concepita:

A Ricorrenza
che
Francesco Corteccia — Luca Bati — e Marco da Galliano —
Canonici Laurenziani
Nei Secoli XV e XVI
Con sapienza profonda di Magistero
Coltvarono in Toscana
La mu ica religiosa
Il Capitolo di questa Basilica
Nell' anno MDCCCXC
Con grato animo
Poneva.

Non è poi fuor di luogo rammentare, che in quei giorni la Cappella Granducale non funzionava a Pitti, ove trasferì la sua sede soltanto dopo il 3 febbraio 1549, quando Eleonora di Toledo, moglie di Cosimo, acquistò il monumentale palazzo, eretto da Filippo Brunelleschi.

Piero Manenti da Bologna, Giovanni del Cartolaro, Cristofano Malvezzi, Luca Bati, dopo il 1571, successori del Corteccia, al pari di lui versati negli artifici dello stile, detto di prima pratica, più che ai riti jeratici del tempio, dedicarono le loro elucubrate polifonie ai madrigali amorosi della sala.

Marco da Gagliano subentrato al Bati e rimasto in carica per bene 34 anni (1608—1642) lasciò, invece, pagine di carattere liturgico, da emulare i modelli della scuola Romana; benchè musicando le azioni sceniche del Rinuccini e del Salvadori, avesse con slancio geniale adottati i principii innovatori della riforma melodrammatica.

L' elevazione nel concetto e la sublimità dello spirito corrispondenti alle sue preziose doti di scrittoro sacro, sono rivelate dal Credo degli Angeli, dalla Messa a sei voci in sol minore, dal cantico Nunc dimittis a 3 e 4 voci, e l' antifona a 5 voci per la distribuzione delle candele, dal Deo gratias finale con alleluja per il Sabato Santo, a 6 voci, dal Mottetto della S. Croce »Tuam Crucem« a 5 voci, dalle 2 antifone Pueri Hebraeorum a 4 parti per la distribuzione delle palme, dal cantico Gloria laus, per la processione della Domenica delle Palme, a 4 voci, e dai Responsori per il Mercoledì, Giovedì e Venerdì Santo, aventi il Benedictus, il Christus e il Miserere muniti di musica diversa per ciascuno dei suddetti giorni, lavori tutti che lo studioso può consultare nella Biblioteca del R. I. Musicale di Firenze ritmati e trascritti in notazione moderna.

L' albo dei maestri comprese tra i titolari della Cappella anche Iacopo Peri, detto Zazzerino, nominato Direttore della musica e dei musici, quando dal Sovrano fu incaricato di sopraintendere e organizzare i divertimenti, le feste e gli spettacoli della Corte.

Nelle cerimonie religiose si limitò a sostenere la parte di semplice cantore, non recandovi il contributo della sua penna esclusivamente monodica, ispirata dal genio del rinascimento pagano, inadatta ad interpretare, con il prestigio delle combinazioni armoniche, il mistico testo del graduale e dell' antifonario, ed esprimere i sentimenti cristiani dell' arpa davidica. Insieme all' autore della Dafne e della Euridice, secondo una nota estratta dall' Archivio della Guardaroba, e testualmente riprodotta, nel 1606 prestavano servizio alla Reggia i virtuosi di canto e di suono: [1])

Giovan Batista del violino, Antonio Archilei, Vittoria Archilei, celebre soprano, la cui eccellenza nella musica è a tutti notissima, e che, come dice il Guidotti nella Prefazione della Rappresentazione di Anima et di Corpo data in luce nel 1600 in una scena moderna della Disperazione di Fileno, composta da Emilio del Cavaliere, »mosse maravigliosamente a lagrime in quel mentre, che la persona di Fileno movea a riso:« Antonio Naldi, Niccolò Bartolini, fra Bartolommeo Binaschi (dicembre 1607), Giovanni castrato, Fabio Fabri castrato, Paolo allievo del Franciosino, Alessandro simile, Antonio di M. Biondino simile, Antonio simile, Giuliano simile, Pompeo di Gismondo da Modena, Aldobrando Tiraboschi, Lorenzo Allegri, Giovan Alberto Magli, Giulio Caccini Romano, uno dei capisaldi della riforma melodrammatica, benemerito per avere colle Nuove Musiche pubblicato il primo metodo teorico-pratico di canto dell' arte moderna; Vittorio Baldacci, Virgilio Goretii, Domenico Poggi, Antonio del Frate, Gioachino Biancotto violino (dicembre 1608), Antonio Gaij violino (Arch. di St. Guardaroba Filz 279 n. 16).

Nel 1610, oltre i precedenti, erano impiegati presso Cosimo II (ivi filz. 309, n. 16):

Fra Lattanzio Nerii, Cosimo di Pietro Corselli basso, (1612), Caterina di Domenico Avengelli (1612), Lucrezia di Bartolomeo detto il mancino (1612), Piero Raffaelli basso in luogo del Corselli (1613),

[1]) L' autore deve una speciale parola di gratitudine al dotto P. Raffaello M. Taucci dell' Ordine dei Servi di Maria, che gli procurò alcune informazioni utili per questo lavoro.

Giovan Castor marsiliese sonator di cencialto (?), Onorato Castor marsiliese sonator di cencialto, Guglielmo Bardi inglese sonator di fiato, Tubbia Cristihait todesco sonator di fiato, Pier Francesco Baldini (1616), Alessio Tatiti (1616), Gregorio di Simone Chelli, Piero Aschante sonator franzese, Domenico Sarti, castrato e per lui Giovanni Bramano, Angelico Sciameroni, Muzio Efrem (1616—1660).

Questo dotto ma invidioso musicista barese, quantunque fosse fino all' anno 1622 qualificato Maestro di Cappella di Don Gesualdo Principe di Venosa, egli stesso nel 1617 in una poco reverente sua polemica con Marco da Gagliano confermò quanto havvi nell' Archivio della Guardaroba di Pitti scrivendo: ».........et ultimamente l' essere io stato favorito dall' Altezze Serenissime di Toscana, d' esser arrolato nel numero de' suoi valorosi Musici etc..........«

Senza indicazione di data, il già citato Archivio della Guardaroba enumera ancora i seguenti cantori e sonatori di Cappella di S. Altezza (Filza 664, n. 14):

Settimia Caccini, figlia di Giulio Caccini, lodata interprete delle melopeiche creazioni paterne; Caterina di Pier M. Castelli, Maria Botti, Maddalena Polisena, di Domenico Poggi Carlo franzese soprano, Domenico Honorato, Magi tenore Giovanni Antonio Mariani tenore, Luca Agnoletti soprano, Francesco Burri contralto, Pompeo da Modena, liuto, Lorenzo del liuto, Giovan Battista da Gagliano, tiorba.

Poco fu scritto intorno alla vita di lui, eppure la non comune sua perizia nell' arte dei suoni gli avrebbe dato il diritto di esser preso maggiormente in considerazione dai compilatori dei dizionari biografici. Intanto, basterà far conoscere almeno in gergò burocratico, uno sommario stato di servizio fino ad ora sconosciuto.

(A. C. St. Guardaroba Filza 664 carte agg: a 14):

A dì 1º ottobre 1624 Giovan Batista da Gagliano entrò (fra i suonatori) con provvisione di scudi 4, come in Filza a C. 1728.

A dì 9 Giugno 1643 entrò Maestro di Cappella del Duomo con provvisione di ducati 10, come per rescritto di S. Altezza sotto a dì detto e anno.

Morì di Gennaio 1650 ab Incarnatione.

Notisi però che nel 9 Giugno 1643 non entrò veramente maestro di Cappella del Duomo, ma solo esercitò ed ebbe la provvisione et l' autorità come se fosse proprio Maestro di Cappella sino ad altro nuovo ordine.[1])

La Bibl. Nazionale Centrale di Firenze possiede forse l' unico esemplare, al dire del Vogel, delle »Varie Musiche di Giovan Batista da Gagliano — Libro primo — Nuovamente composto e dato in luce. Con privilegio — In Venetia appresso Alessandro Vincenti 1623.«

[1]) »Arch. dell' Opera« di S. M. del Fiore-Suppliche, rescritti etc.
Anno 1643—48. No. 7 nel rescritto firmato da Ferdinando. Il alla supplica di G. B. da Gagliono in cui domanda che gli sia confermata la carica di Maestro di Cappella tenuta da suo fratello Marco per 35 anni, e retta da lui stesso per 10 anni per l' impotenza di suo fratello.

I Mottetti; letanie et Salve Regina a 4 Voci Venetia 1603 — non si trovano nelle librerie governative fiorentine: e lo stesso dicasi dei Mottetti a 6 e 8 voci — Venetia 1623. —

Riprendendo ora la enumerazione dei musici addetti alla Corte, sono da aggiungere Agnolo Conti tiorba, Domenico Anglesi strumento, Fabio Oldrani di arpa. E nel concerto del ballo i seguenti: (ivi N. 4): Giovacchino Bianchetti; Tubbia, Girolamo Lasagnini, Pietro Asolani, Cosimo Gioia, Carlo Asolani, Giovan Batista dall' Auca. Ed i musici detti del concerto del Franzosino: Lorenzo Buti, el Frate della Nonziata (P. Domenico Brancaccini), Pavolo Grazzi (sepolto alla SS. Annunziata nella sua Cappella di S. Biagio: nell' iscrizione è detto »harmoniae buccinae moderator«);

Iacopo del Franzosino, Vergilio Baldacci, Vergilio Grazzi, Giovan Batista Lasagnini, Stefano Iacomelli, Vincenzo Bacherelli.

E finalmente Stefano Soldini strumentaio e Alfonso di Iacopo Peri compositore, reso famoso non tanto dalle doti dell' ingegno, quanto dall' assassinio della moglie commesso la sera del 19 Giugno 1642.

La riunione in Firenze di tanti valenti professionisti, stipendiati da S. Altezza, riuscì utile e vantaggiosa per aumentare il lustro e la solennità delle pompe religiose, promosse dalla pietà dei fedeli.

Ecco un esempio dell' importanza assuntavi dalla musica. Nella processione organizzata il 1º Luglio 1629, quando ebbero luogo le feste di S. Andrea Corsini, Benedetto Buommattei narra (Descriz: delle feste di S. Andrea Corsini — Fiorenza nella Stamperia di Zanobi Pignoni 1632 pag. 72): »......succedeva (in processione) tutta la Cappella del Duomo, e del Granduca, con più di 60 cantori. De' quali è valorosissimo e conosciutissimo Capo, e Guida il Sig. Marco da Gagliano, Canonico della Insigne Collegiata di S. Lorenzo.«

Intorno all' apparato ed alle Musiche in Chiesa il diligente Cronista dice (pag. 65): »Incontro all' organo era un grande e rilevato palco per servizio della musica, che mattina e giorno vi fu per tutta l' ottava bellissima, avendone avuto il carico il Sig. Girolamo Frescobaldi musico celeberrimo del Serenissimo Gran Duca.«

Più che in questa occasione la munificenza della Principesca Famiglia Corsini si manifestò nella pienezza del suo splendore, quando 54 anni dopo ebbe luogo la traslazione di S. Andrea alla Chiesa del Carmine, conforme all' allegato No. 1.

Una nota copiata dal quaderno delle spese fatte in detta circostanza, e gentilmente favorita da S. E. il Principe Don Tommaso Corsini, fornisce alcune nuove informazioni interessanti per le Cronache Musicali Fiorentine del passato.

La distinta particolareggiata delle paghe assegnate ai musici che parteciparono alle feste di S. Andrea ci illumina sulle loro condizioni economiche, assai migliori delle attuali, poichè, malgrado le mutate abitudini sociali, e le maggiori esigenze della vita, le mercedi nelle nostre Chiese, da circa due secoli, non soffersero notevoli alterazioni. Per esempio, nella Chiesa del Carmine, in occasione delle Feste di S. Andrea, per sei servizi un violinista

percepiva venti Lire: in Duomo, nel passato anno 1908, un Prof. di violino il giorno del Patrono, S. Giovanni Battista, per un servizio (compresa la prova) ricevette cinque Lire!

Così, pure, con la indicazione precisa della parte disimpegnata da ciascun individuo, lo stesso documento appartenente alla Casa Corsini ci fa conoscere la speciale classificazione degli esecutori, ripartiti tra le quattro cantorie provvisorie, o palchi che dir si voglia.

Quasi tutti i nomi registrati nel quaderno delle spese caddero in oblio; di alcuni soltanto è rimasta la memoria.

Pietro Sanmartini, Antonio Veracini, Andrea Killier o Kylier, appartenente ad una famiglia di strumentisti tedeschi, Bonaventura Cerri furono molto lodati dai contemporanei.

Tra i violinisti del Primo Palco figura iscritto Francesco Veracini probabilmente padre di Antonio ed avo del celebre Francesco Maria, che sarebbe opportuno indagare le vicende della sua vita par poter stabilire se i Veracini costituirono una dinastia musicale come i Couperin, gli Scarlatti e i Bach.

Il documento di Casa Corsini nulla dice della musica scelta per questa circostanza, ma è presumibile che il M° Pietro Sanmartini incaricato della direzione tenesse a far udire i frutti del proprio ingegno, come già era avvenuto il 23 Agosto 1671 alla Chiesa della SS. Annunziata per le feste celebrate a solennizzare la Canonizzazione di S. Filippo Benizzi Propagatore dell' Ordine dei Servi di Maria. In tale circostanza, come scrive il P. Prospero Bernardi Servita, fu eseguita da 8 Cori la Messa del suddetto autore con concerto di strumenti e sinfonie di trombe, tromboni, traverse e cornetti.

Del Sanmartini sono rimasti alla Magliabecchiana soltanto delle sinfonie a due Violini e Liuto e Basso di Viola e dei Mottetti a voce sola.

Per ritornare all' argomento, oggetto di questa memoria, osserveremo che, non solo nelle Chiese principali, bensì anche in quelle di minore importanza, si sollecitava dal Principe il concorso degli artisti di Corte, ove si consideri una supplica di Suor Lisabetta Albizzi Badessa del Monastero di Sta Felicita che egli chiedeva pel dì 1° Agosto, festa dei SS. Maccabei, di mandarle a cantare la Messa i suoi cantori di Cappella (Ivi Filza 664, No. 7).[1]

Le spese occorrenti, per le retribuzioni dovute al personale, sembrando eccessive, in alcune riforme suggerite alla Cappella Musicale si faceva osservare: (Arch. Della Guardaroba F. 664) »come il Granduca spende Ducati 4250 l'anno per le musiche......, e fa notare quindi come sieno scadenti e vecchi alcuni musici, e propono ai preti di doversi dare o cappellanie o canonicati di S. Lorenzo, agli altri, altri uffici con cui possan vivere: e ciò sarebbe con molta lor soddisfazione e miglioramento della Cappella. Nella quale potrebbe determinare che il numero dei cantori fosse solo di 5 voci, cioè due soprani, un contralto, un tenore e un basso... con un sonatore di strumento, un sonatore d'arpa, uno di tiorba ed un Compositore o Maestro di Cappella che si voglia dire: perchè questo concerto potrebbe servire per la necessità, potendosi cantare le Messe e vespri a 5 voci molto

[1]) Suor Lisabetta degli Albizzi visse nel Monastero di Sta Felicita dal 1619 al 1680, vale a dire dall' anno della vestizione a quello della morte.

bene:.. et quando alcuna volta occorresse cantare a 6 od 8 voci in pieno, non importando le altre.... si potrebbero pigliare quelli della Cappella del Duomo, che sempre ve ne sono delle mediocri, siccome si usa al presente..... I suonatori di Viola e Violino si possono cavare da Franzesi, i quali sono in più luoghi, come fa Mons. Pietro.......«

Le proposte economie avevano il merito di alleggerire l' erario principesco, non quello di servire alle ragioni dell' arte, ed erano scusate dal modo primordiale di esecuzione della musica Chiesastica.

I ripieghi usati spesso riuscivano tali da svisare il carattere delle composizioni e le intenzioni degli autori: ad esempio, il rinomato P. Macchetti, Monaco Camaldolese discepolo del Legrenzi e del Tarditi, alla fine del Secolo XVII a Pisa non ebbe scrupolo di fare eseguire col cornetto, suonato dal famoso Killier la parte scritta per voce di tenore.

Con la scomparsa di Marco da Gagliano, avvenuta il 24 di Febbraio 1642 (stile fior. v. Arch. Centr. di Stato Auditore delle Giurisdizioni Filza 32, n. 270—273), e di Giovan Batista suo fratello avvenuta di Gennaio 1650 (st. fior. v. sotto), cessò per la Cappella Granducale quel luminoso periodo, che le ha procurato una ben meritata notorietà negli annali della musica in Firenze.

Dal 1650 al 1710 essendo interrotto l' ordine dei Direttori della Cappella Granducale, non è improbabile ne facessero le veci alcuni Maestri della Cattedrale nominati con rescritto Sovrano; ipotesi avvalorata dal fatto che D. Bonaventura Cerri compose musiche per la Strage dei Mostri: festa a cavallo nel giorno natale del Serenissimo Granduca Cosimo III. [1])

Il Lulli, il Veracini, il Cherubini, glorie autentiche del genio Toscano, non trovando in patria un campo abbastanza vasto per le loro gesta, cercarono altrove fortuna migliore.

Ciò nondimeno, anche in seguito coi Medici, e poscia sotto la dinastia di Lorena, l'importante istituzione continuò a corrispondere degnamente alla propria missione soddisfacendo alle successive esigenze dell' arte, nonchè al decoro del culto, e la maggior parte dei maestri che diressero la Cappella provvidero i servizi divini di composizioni proprie, scritte correttamente sotto; l'aspetto tecnico, talvolta forse meno conveniente per quanto concerne l' indirizzo estetico influenzato dalla volubilità del gusto profano.

Le opere chiesastiche di Francesco Maria Nannucci, di Giuseppe Maria Orlandini, appartenenti ancora all' epoca della dinastia Medicea, sono scarsissime, e rare a trovare. Non così quelle prodotte sotto i Granduchi della Casa di Lorena, raccolte in buon numero nell' Archivio di Pitti, che venne poi riunito alla Biblioteca del R. I. Musicale di Firenze. La loro elencazione si legge in fine della presente monografia. (Allegato No. 2.)

---

[1]) »Musiche composte per la Strage de' Mostri: festa a cavallo nel natale del Serenissimo Gran Duca Cosimo III, del Prete Bonaventure Cerri.«

Erroneamente il Fétis asserì che il manoscritto del Cerri si trovava al Palazzo Pitti. Nel 1865 quando fu pubblicata la »Biographie universelle des musiciens«, nessuna nota musicale esisteva più nel palazzo reale: la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze e quella del R. Istituto Musicale non posseggono il manoscritto della Strage de' Mostri.

Il regno di Francesco II di Lorena Imperatore d'Austria e Granduca di Toscana (1737—1765) non ebbe importanza negli annali della Cappella.

Valendosi delle notizie ricevute verbalmente dall' Archivista M° Giuseppe Lorenzi, il Picchianti nella vita di Salvatore Pazzaglia scrive:

Pietro Leopoldo (1765--1790) sempre intento alle gravi cure del Regno ed alle utili riforme dello stato, non potè che leggermente occuparsi della musica; però non ebbe stipendiato ai suoi servigi che pochi distinti professori di quell' arte. Uno di essi fu il famoso Livornese Pietro Nardini, delicato e soave violinista rappresentante in Firenze la Scuola Padovana, che tra i migliori suoi alunni annoverò Giovanni Felice Mosell, e Luigi Campanelli, succedutigli nell' ufficio di Primo Violino e Direttore presso il Sovrano.

L'antica Cappella dei Medici, situata al Primo Piano di Pitti, ritenuta angusta e di accesso incomodo, fu abbandonata per l' attuale più vasta, fatta costruire da Pietro Leopoldo nel piano terreno dal lato destro del cortile.

Meno occupato del padre negli affari dello Stato, Ferdinando III (1790—1823), si interessò maggiormente al culto di Euterpe, e quando diventò Granduca di Toscana, cominciò a spedire ordini da Vienna perchè il Pazzaglia componesse espressamente un gran Te Deum ed un Veni Creator Spiritus, per eseguirsi nel Duomo di Firenze in quel giorno che del Governo di Toscana prenderebbe investitura.

Soddisfatto il Granduca di queste nuove composizioni del Pazzaglia, per Sovrano rescritto lo dichiarava maestro di musica della sua Corte, e lo incaricava in seguito della organizzazione di una Cappella fissa per gli ordinari suoi servizi di Chiesa e di Camera. I progetti del maestro vennero interamente approvati, sì per la somma degli stipendi, come per la scelta degli artisti che fece cadere su i migliori dell' epoca.

Veroli, Senesino[1]) e Neri furono nominati per Soprani, Porri ed il Manzoletto per Contralti, Giacomo David e Sconelli per tenori; e per bassi il Benucci ed il Gherardi.

A questi aggiungevasi un sufficiente numero di strumentisti, i più abili che allora fossero in Firenze.

Per questa rispettabile riunione di artisti che onorava, e l' approvazione e la scelta; un ben fornito archivio di musica richiedevasi, e questo mancava allora alla Corte.

Tutto quel poco di antica musica, che fino dal Regno Mediceo ivi rimaneva, insieme a copiosa biblioteca era stata donata al pubblico da Pietro Leopoldo nel partirsi di Toscana ed aggregata alla Libreria Magliabecchi.

Diedesi opera, pertanto, a raccogliere prontamente una copiosa collezione di composizioni da Chiesa e da Camera le più stimate in allora.

La lodevole iniziativa continuò efficacemente mercè ben intesi e ragguardevoli acquisti, per modo, che quando l' Archivio di Pitti fu riunito alla Biblioteca del R. Istituto Musicale, senza contare le partiture d' Orchestra delle opere teatrali, degli Oratorj, delle cantate e di altre opere vocali e strumentali, possedeva una raccolta di opere chiesastiche, classificate separatamente in musica per i divini uffizi della mattina, in musica per i divini uffizi del giorno, e per preci diverse.

---

[1]) Da non confondersi con l' altro Senesino, già tanto applaudito specialmente a Londra, circa cinquanta anni prima

Si contano oltre seicento Messe di Gloria e ottanta per i defunti. quasi tutte di Maestri vissuti nello scorcio del settecento e nel primo quarto del secolo passato.[1])

Le impressioni ricevute durante una educazione informata alle tradizioni della famiglia imperiale austriaca, e il soggiorno prima a Salisburgo e poscia a Würzburgo, determinarono nel giovane principe una siffatta passione per la musica tedesca, che, ritornato in Toscana, voleva continuamente riudire nei trattenimenti ufficiali e privati e nelle cerimonie religiose eseguite dalla propria Cappella, le predilette composizioni del Gluck, dei due fratelli Haydn, del Mozart, dell' Eybler, del Kromer e di altri molti.

L' indice dei pezzi di Guiseppe Haydn, appartenenti numerosi all' Archivio Palatino, riportati nell' annesso No. 3 prova la preferenza del Sovrano per la classica arte del sommo compositore Viennese, che s' imponeva all' ammirazione universale sopratutto grazie allo stile nobile e gastigato, nel quale, regna perfetto l' equilibrio tra il sentimento e la ragione, l' inspirazione e la scienza, il concetto e la forma.

L' esempio offerto dall' Augusto Mecenate ebbe benefico influsso sulla diffusione in Firenze della musica Haydiniana i ritrovi aristocratici coltivarono con serietà il genere strumentale da Camera, quello religioso figurò degnamente nei templi principali.

A palazzo Vecchio, nel Salone dei Cinquecento i virtuosi di Camera e Cappela di S. A. I. unitamente e numerosi dilettanti e artisti apprestarono grandi esecuzioni dell' Oratorio La Creazione del Mondo, e gli amici della musica, volgendo l' anno 1830, sotto gli auspici di Giuseppe Haydn. fondarono la Società Filarmonica Fiorentina, destinata a educare il gusto del pubblico con concerti periodici, interessanti e piacevoli.

Ferdinando III non pensò soltanto alla musica per la Cappella Palatina, ma anche per quella del Duomo di Pisa, alla quale donò una serie di bellissime copie di partiture dell' Archivio di Salisburgo e di quello di Pitti.

Quando il Granduca andava a passare la stagione invernale a Pisa, da intelligente violoncellista combinava la sera esecuzioni di trio e di quartetto, e spesso di pezzi vocali.

Nicola Benvenuti nominato, verso il 1818, Maestro di Camera e Cappella Onorario, lo dilettava suonando il pianoforte e l'organo e altrettanto

---

[1]) I nomi degli autori registrati nel catalogo sono: Albrechtsberger, Bach, Bamberg, Beethoven, Bono o Bonno, Bononcini Ant., Brandi, Brixi, Buchler, Cartellieri, Cherubini, Clari, Conti Ignazio, Danzi, Dedler, Demar, Diabelli, Ditters von Dittersdorf, Drechsler, Dreyer, Dusseck, Eberlin, Endzholzers, Eybler, Fanfani, Freundthaler, Fux. Gaensbacher, Gassmann, Gatti, Gherardi, Gherardeschi Filippo, Gleissner, Groll, Grünberger, Guglielmi, Girowetz, Haydn M., Haydn G., Haydnreich, Heimerich, Himmel, Hirchberger, Hoffmann, Holzbauer, Holzmann, Hummel, Iomelli, Kanne, Kaver, Kluger, Kluge, Kniescheck, Kobricht, Kotzeluch, Kreusser, Kreutzer, Krommer, Kinsky, Lesser, Lechner, Leidesdorf, Lickl, Martini, Mascheck, Marx, Maderitsch, Méhul, Moneta, Morlacchi, Mozart, Neumann, Neukom, Novotni, Ohnewald, Paer, Paisiello, Palestrina, Paterwitz, Pazzaglia, Perez, Pergolesi, Perti, Pickel o Pickl, Pleyel, Preindl, Reutter, Rieder, Riepel, Righini, Roeder, Sailer, Sales, Salieri, Sarti, Sborgi, Scarlatti, Schacht (von), Schiedermayer G. B., Schuster, Seifried, Spech, Spohr, Stadler, Starke, Sterkel, Stolzel, Strobach, Süssmayer, Tayber, Tomascheck, Ullinger, Vogel, Vogler, Volkert, Vanhal, Weber, Weigl, Westermayer, Winneberger, Winter, Witt, Wozet, Wraniczkay, Wschemiansky, Zeigler, Zingarelli.

Causa la poca corettezza di alcuni manoscritti e la mancanza di notizie intorno ai loro autori, l' ortografia di certi nomi probabilmente non è esatta.

il Cappellano Paselli, che con la sua bella voce di basso, maestrevolmente modulata, gli procurava gradevoli soddisfazioni artistiche.

Interveniva ogni tre anni in Duomo alle feste di S. Ranieri, e desiderava sentire l' Ouverture del Prometeo di L. van Beethoven, o più spesso la Sinfonia Vocalizzata delle Nozze di Figaro del Mozart, idea originale compatibile soltanto con le abitudini di un tempo ormai lontano da noi.[1])

Per mancanza di geniali ispirazioni, non guidato da criteri prestabiliti, bensì per forza di consuetudine, Leopoldo II seguì l' esempio del padre, epperò il repertorio della Cappella rimase quasi inalterato fino all' ultimo giorno della sua non ingloriosa esistenza, terminata colle sublimi pagine della Messa di L. van Beethoven, diretta dall' illustre Teodulo Mabellini.

Quanto valesse nella musica l' impareggiabile Pistoiese lo attestano i Responsori per la Settimana Santa, dotti senza pedanteria, castigati nello stile, severi, malgrado l' elegante modernità degli atteggiamenti melodici, coloriti con splendida armonica veste e densi di profondo sentimento, che lo elevarono all' altezza dei Corteccia e dei Gagliano.

La sua Messa di Requiem dedicata a S. M. la Regina Isabella II di Spagna, è la emanazione di un poderoso ingegno che, a parte alcune prolissità, causate dagli ampi svolgimenti tematici, contiene in compenso potenti immagini ispirate dalla lirico-drammatica poesia del testo e della coefficiente grandiosità del soggetto.

Talvolta il Mabellini, bisogna convenirne per sincerità storica, riuscì volgare, ma ciò seguì precipuamente nei pezzi cosidetti di circostanza per Sagre e feste di campagna, oggi dimenticati essendo rimasti inediti.

L' indole particolare di questo scritto, non consentendo di tratteggiare intera la figura artistica del Mabellini, basterà riprodurre l' epigrafe che fiancheggia in Firenze, Via de' Bardi al No. 27, la porta della casa da lui abitata per molti anni, e che ne ricorda la mente e l' opera.

A
Teodulo Mabellini
Natura Privilegiata Di Musicista
Autore Ammirabile
Per Dottrina Di Puro Stile
Interprete Fedele
Delle Sublimi Manifestazioni Dei Classici
Maestro Esemplare
Per Savio e Ragionato Insegnamento
Gli Alunni Riconoscenti
Con Unanime Pensiero
Riuniti In Comitato
Il Di X Marzo MDCCCXCIX
Secondo Anniversario Della Morte
Posero Questo Ricordo
Ove Per Oltre Mezzo Secolo
Condusse Vita
Modesta Operosa Utile.

[1]) Le notizie concernenti la musica in Pisa sono state gentilmente comunicate dall' illustre Prof. C. Fedeli.

Teodulo Mabellini chiuse nel modo più felice la serie dei Maestri di Camera e Cappella, rappresentata dai titolari Francesco di Bernardo Corteccia (1539), Pietro Manenti Bolognese (1571), Del Cartolaro (1571), Cristofano Malvezzi da Lucca (1573), Luca Bati (1595), Marca da Gagliano (1608), Giovan Batista da Gagliano (1643), Francesco Maria Nannucci (1710), Giuseppe Maria Orlandini (1730), Carlo Campion (1766), Salvatore Pazzaglia (1788), Gaspare Sborgi (1807), Giuseppe Magnelli (1818), Teodulo Mabellini (1848), Massimiliano Quirici, già Maestro di Cappella alla Corte di Lucca, nominato Onorario nel 1855.

Conservare, dopo il 27 Aprile 1859, la Cappella di Pitti era impossibile: l' aurora del Risorgimento Nazionale aveva non solamente provocato il tramonto di tutte le altre istituzioni congeneri appartenenti ai Principi italiani spodestati, ma la stessa Cappella della Corte Sabauda, pur così benemerita per avere con le periodiche esercitazioni mantenuto vive in Torino le tradizioni della Scuola Piemontese di strumenti ad Arco, dovè soggiacere a ugual sorte.

Per evitare il danno che recava alla fama artistica di Firenze il disgregamento degli ottimi elementi che esistevano al Palazzo Graducale, il Governo Provvisorio della Toscana, nell' anno 1860, pensò di riunirli alle Scuole Musicali dell' Accademia di Belle Arti, creando l' attuale autonomo Regio Istituto Musicale oggi Cherubini, con decreto 15 Marzo 1860.

Allegato No. 1.

(La festa fu nei giorni 24, 25, 26 ottobre 1683.)

Listra di musici e sonatori scritti per la musica fatta da Pietro Sanmartini per la Traslazione di S. Andrea Corsini per i sei servizi cioè tre giorni mattina e giorno.

Primo palco e primo coro.

Organo Lire 20.

Organista	Sig. Abate Maccoli	L. 21	
	„ Giuseppe	„ 60	
	„ Ballieri	„ 42	
	„ Bastiano Baroni	„ 42	
	„ Bastiano Cecchi	„ 42	
	„ Vincenzo Giardi	„ 21	
	„ Domenico Querci	„ 21	
	„ Fusai	„ 36	
	„ Panichi	„ 21	
	„ Bettoni	„ 21	
	„ Pier Mozzi	„ 21	
Contrabasso	„ Salvietti	„ 30	
Liuto	„ Figli de tedeschino	„ 21	
Violino	„ Francesco Veracini	„ 21	
	„ Antonio Veracini	„ 21	
Viola	„ Giovanni Paglia	„ 21	(Pagli?)
	„ Andrea Kylier cornetto	„ 30	
	„ Pier Antonio tromba	„ 30	

2° Palco e 2° Coro.

Maestro del d. Coro Sig. Gio. Batta Benvenuti L. 24
Organo . . . . „ 20
Organista Sig. Bonaventura Cerri . . . . „ 24
Musici „ Valentini . . . . „ 21
„ Jacopetti . . . . „ 21
„ Salvadore . . . . „ 21
„ Boddi . . . . „ 21
„ Rustichelli . . . . „ 21
„ Maurino del Cerri . . . . „ 21
„ Cagnacci . . . . „ 21
„ Poggiali . . . . „ 21
„ Burrino . . . . „ 21
„ Morelli Contrasso . . . . „ 30
„ Pierfranco basso di viola . . . „ 21
„ Celandi liuto . . . . „ 21
Si . Falagiani a battere sop. il Sig. Cerri . . . . „ 21

3° Coro e 3° Palco.

Maestro di d° Coro Sig. P. Piero Nocchi . . . L. 24
Regale gratis (per Regale pare si debba intendere l'organo grande fisso della Chiesa.)

Organista Sig. Codibò . . . . L. 21
Soprani „ Bagnoli . . . . „ 21
„ Castrato del Cerri . . . . „ 21
„ Fede . . . . „ 21
„ Pucci minore . . . . „ 21
„ Bosi Lorenzo . . . . „ 21
„ Bastiano Tedesco del Cerri . . . „ 21
Alti „ B. Dolfi . . . . „ 21
„ Cocchero del Cerri . . . . „ 21
„ Pucci . . . . „ 21
„ Lorenzo . . . . „ 21
„ Pastichi . . . . „ 21
„ Valeri del Cerri . . . . „ 21
„ Mazzucconi . . . . „ 21
Tenori „ Buonemne (?) . . . . „ 21
„ Barberulli . . . . „ 21
„ Massini . . . . „ 21
„ Barsotti . . . . „ 21
„ Scarperia . . . . „ 21
„ Pini . . . . „ 21
„ Ricco . . . . „ 21
Bassi „ D. Simone . . . . „ 21
„ P. Marchi . . . . „ 21
„ Pre. Gio. Fran. . . . . „ 21
„ Gio. Michele . . . . „ 21
„ Castagnoli . . . . „ 21

Bassi	Sig. Vargimigli	L. 21	
	„ Morelli	„ 21	
	„ Matteo Grossi	„ 21	
Contrabasso	„ Barcherelli	„ 21	
	„ Baggiani	„ 21	basso di viola.

4° Palco Coro degli strumenti.

Itrum (?) del Pertici		L. 14
Maestro di d° Coro Sig. Dom. Mariani		„ 24
Altro maestro a battere Sig. Corti		„ 21
Violini	Sig. Cenni	„ 21
	„ Michel Corsi	„ 21
	„ Peri	„ 21
	„ Romoli	„ 21
	„ Nocchi	„ 21
	„ Del Bravo	„ 21
Viole	„ P. Mazzi	„ 21
	„ Galli	„ 21
	„ Bruschi	„ 21
	„ Venturini	„ 21
Bassi di viola	„ Borghigiani	„ 21
	„ Pier Gio	„ 21
Contrabasso	„ Andrea Vignoli	„ 21
Liuti	„ Catani	„ 21
	„ Piombi	„ 21
Organista	„ Francesco del Ricco	„ 21
Maestro Niccolò organaio per aver accordato gl' organi e il Regale et aver ogni giorno assistito		L. 21
Inalzatori e portatori di strumenti		„ 21
Sig. Vincenzo Ulricciani		„ 21
	in tutto	„ 2044
	sono	„ 292

E di 29 novembre 1683.

I° P. Pietro Sanmartini ho ricevuto dall' Illmo. Sig. Marchese Bartolommeo Corsini e per esso dal Sig. Ang. Gregorio Bacci Ducati 322 che ducati 292 per rimborso d' altri e tanti pagati ai musici e sonatori che hanno servito per la musica fatta me sopradetto per la Trazlazione di S. Andrea al Carmine per tre giorni, e ducati 30 per ricognizione di mie fatiche a me d° contanti in tutto . . . . 322.

Jo P. Pietro Sanmartini mano propria.

Allegato No. 2.

Campion.	Responsi p. il Mercoledi Sto.		No.	45
	„ „ „ Giovedì	„	„	45
	„ „ „ Venerdì	„	„	46
Mabellini.	Te Deum	„ a 4	„	1290
	Responsi p. il Mercoledi	„ a 8 in 2 cori	„	1292
	„ „ „ Giovedì	„	„	1291
	„ „ „ Venerdì	„	„	1292
	Benedictus Christus, e Miserere		„	1293

Magnelli. Introito p. la Dom. della Pentecoste a 4 in D. Spiritus Dni. . . . . No. 1159
Introito p. la Pasqua di Resurezione 4 in D. Resurrexit . . . . „ 1161
Offertorio p. il Lunedì Sto. a 4 Eripe . . . . „ 1171
Graduale p. il Lunedì Sto. a 4 Exurge . . . „ 1172
Introito p. il Nome di Gesù a 4 . . . . . . „ 1213
„ „ la Dom. IV dell' Avvento a 4 . . . „ 1230
„ „ „ „ IV dopo l' Epifania a 4 „ 1243
„ „ „ „ Sessagesima a 4 . . . . . „ 1247
„ „ „ „ Quinquagesima a 4 . . . „ 1248
„ „ „ „ I di Quaresima a 4 . . „ 1249
„ „ „ „ III „ „ a 4 . . „ 1251
„ „ „ „ V „ „ a 4 . . „ 1253
„ „ „ „ Pasqua (autografo) a 4 . „ 1256
Introito p. il Martedì dopo Pasqua a 4 . . „ 1257
„ „ la Domenica III dopo Pasqua a 4 „ 1260
„ „ „ „ IV „ „ a 4 „ 1261
„ „ „ Pentecosta a 4 . . . . „ 1267
Graduale p. il Mercoledì Sto. a 4 . . . . „ 1301
Offertorio „ „ „ „ a 4 . . . . „ 1302
Invitario per i Morti
Benedictus p. l' ufizio dei morti } a 4 in F . . „ 549
Invitatorio
Responsi
Benedictus } p. i defunti . . . . „ 550

Pazzaglia. Messa v a 4 in C . . . . No. 650
„ „ 4 „ „ . . . . „ 651
„ „ 4 „ „ . . . . „ 652
„ „ 4 „ „ . . . . „ 653
„ „ 4 „ Dmin . . . . „ 654
„ „ 4 „ „ . . . . „ 655
„ „ 4 „ F . . . . „ 656
„ di Requiem a 4 in F . . . . „ 657
„ „ „ 4 „ Cb . . . . „ 658
Credo „ 3 „ C . . . .
Tantum ergo a Tenore solo in B con cori . . . . } „ 659
Messa a 3 in F (Benedicta sit S. Trinitas) . . . .
Introito p. la S. S. Trinità a 3 . . . .
Magnificat a 3 in F. . . . .
In esitu a 3 in G. . . . .
Laudate pueri a 3 in A diesis . . . .
Dixit Dominus a 3 in D. . . . .
Domine ad Adjuvandum a 3 in C. . . . .
Confitebor a 3 in B. . . . . } „ 660
Messa
Passio
Offertorio
Graduale } p. il Martedì Santo a pieno a 4 . . . . „ 661

Autore	Composizione	No.
Pazzaglia	Messa, Introito, Graduale, Offertorio p. il giovedì Santo a pieno a 4	No. 662
	Passio, Improperi p. il Venerdì Santo a pieno a 4	
	Domine ad adjuvandum a 3 in F.	„ 663
	Laudate pueri „ 3 „ B.	
	Dixit Dominus „ 3 „ F moll.	„ 664
	Dixit Dominus „ 3 „ D.	
	Beatus vir „ 3 „ G.	„ 665
	Confitebor tibi Domine „ 3 „ D.	„ 666
	Laudate pueri Dominum „ 3 „ A. diesis	
	Confitebor a 3 in C.	„ 667
	Magnificat „ 3 „ F.	„ 668
	detto „ 3 „ D.	
	Miserere a 4 in F.	„ 669
	Inno „Veni Creator Spiritus“ a 4 in F.	„ 670
	Antifona e Mottetto a 4 in C. Ecce Sacerdos	„ 671
	Domini est terra a 4 in F.	
	Benedicat nos Deus a 4 in G moll	„ 672
	Graduale della I Domenica di Quaresima a 4	„ 673
	„ „ II „ „ „ „ 4	
	„ „ III „ „ „ „ 4	
	„ „ IV „ „ „ „ 4	
	„ „ V „ „ „ „ 4	
	Offertorio „ I „ „ „ „ 4	„ 674
	„ „ II „ „ „ „ 4	
	„ „ III „ „ „ „ 4	
	„ „ IV „ „ „ „ 4	
	„ „ V „ „ „ „ 4 . . .	
	Introito, Graduale, Passio p. la Domenica VI delle Palme a 4	„ 675
	Offertorio p. la Domenica delle Palme a 4	„ 675
	Introito pro feria II Ebdomadae majoris a 4	
	Sequenza del giorno di Pasqua a 4 in D (Victimae Pascali)	„ 676
	„ „ „ „ 4 „ G (Lauda Sion) . .	
	Offertorio „ „ „ 4 „ D (Terra Tremuit) .	„ 677
	Magnificat . „ 4 „ G	
	Libera me Domine Assoluzione per i defunti a 4 . . .	
	Introito per la Pentecoste a 4 Spiritus Domini	„ 678
	Sequenza „ „ 4 Veni S. Spiritus . . .	
	Offertorio „ „ 4 Confirma	
	Dies Irae di Gasman ridotto da Pazzaglia a 4	
	Offertorio per la Pentecoste a 4 Confirma	„ 679
	Offertorio a 3 in A	„ 680
	Beatus vir-Salmo a 3 in G diesis	

Pazzaglia Litanie della B. V. M. a 4 in G moll . . . . } No. 681
" " " " 4 " C moll . . . . }
Te Deum a 8 in D diesis a 2 Cori . . . . " 682
" " 4 " " " . . . . } " 683
Te Ergo quaesumus (Versetto staccato) a 4 a pien . . }
Te Deum a 4 in D diesis . . . . " 684
Responsi / Christus / Benedictus / Miserere } p. i 3 giorni della Sett. Santa a 6 a 2 Cori " 685
Responsi / Christus / Benedictus / Miserere } brevi p. i 3 giorni Sett. Santa a 6 a 2 Cori " 686
Te Deum a versi spezzati a 3 in F. . . . . " 1167
Introito p. S. Giovanni a 4 — De Ventre . . . . . . " 1220
" p. la I Domenica dell' Avvento a 4 — Ad te Levavi . . . . " 1236
" p. la II Domenica dell' Avvento a 4 — Populus " 1227
" p. la notte di Natale a 4 — Dominus Dixit . " 1232
" p. la IV Domenica di Quaresima a 4 — Laetare " 1252
" p. la VI cs. a Domine me Longe . . . . . . " 1254
" p. il Giovedì Santo a 4 — Nos Autem . . . " 1255
" p. la SS. Trinità a 4 Benedicta sit . . . . . " 1265
" p. la V. Domenica dopo Pentecoste a 4 — Exaudi Domine . . . . " 1271
" p. il Lunedì Santo a 4 — Indica me Domine " 1304
Passio p. il Mercoledì Santo a 4 . . . . " 1303
Sborgi Gaspero. Messa a 4 in B. . . . . " 820

Allegato No. 3.

Composizioni di Giuseppe Haydn già appartenenti alla cessata Corte di Toscana.

1ª Classe. — Musica da Chiesa.

Haydn Giuseppe. Messa a 4 in C . . . . No. 269
" " 4 " C . . . . " 270
" " 4 " C . . . . " 271
" " 4 " C . . . . " 272
" " 4 " E moll . . . . " 273
" " 4 " B " . . . . " 274
" " 4 " B " . . . . " 275
" " 4 " B " . . . . " 276
" " 4 " B " . . . . " 277
" " 4 " G . . . . " 278
" " 4 " D . . . . " 279
" " 4 " B . . . . " 280
" " 4 " F . . . . " 281
" " 4 " C breve . . . . } " 282
" " 4 " A cs. . . . . }

Haydn Giuseppe. Te Deum a 4 in C . . . . No. 283
„ „ „ 4 „ C . . . . „ 284
Salve Regina a 4 in G moll . . . . „ 285
Alma Redemptoris a 4 in B moll . . . . } „ 286
Regina Coeli a 4 in C . . . . }
Offertorio I Coeli enarrant a 4 per ogni tempo . „ 1295
„ II Cantate Domino a 4 cs. . . . . „ 1296
„ III Beata e Virgo a 4 p. B. V. . . . . . „ 1297
„ IV Ad te Domine a 4 p. la 1ª Domenica Avvento . . . . „ 1298
„ V Deus tu Conversus a 4 p. la 2ª cs. „ 1299
Graduale Coelestis Urbs a 4 in C . . . . }
Sequenza Lauda Sion a 4 in G. Ave Maris Stella } „ 287
Offertorio-Iste Confessor a 4 in A . . . . }
Stabat Mater a 4 in G moll . . . . „ 288
Mottetto in Sanae et vanae curae a 4 in C moll . „ 289
Inno O Jesus te invocamus a 4 in C . . . . „ 290
Inno Ens Aeternum a 4 in G . . . . „ 291
Mottetto de Tempore Animae Deo a 5 in C . . . }
„ „ „ Reposita in Sinu a 5 in G . } „ 292
„ O Tremenda Majestatis a Sop. solo con cori }
Te Deum a 4 in C . . . . }
Mottetto per offertorio O fous a 4 in A . . . . . } „ 1056
Benedictus Staccato dalla Messa a 4 in C . . . }
Domine Salvum fac Regem a 4 in G . . . . „ 1057
Benedictus della Messa No. (?) . . . . „ 1205
Sinfonia-musica sopra - Un coro della Creazione p. i. Servizi di Chiesa . . . . „ 1315

Classe 2ª — Musica Vocale.

Haydn Giuseppe. Arianna — Cantata in pª con pf . . . . No. 166
Le Sette Parole di N. S. G. G. Testo Italiano e Tedesco (3 copie) . . . . No. 167—168—169
La Creazione . . . . No. 170—171
Le 4 Stagioni Testo Italiano Fse e Tsco . . . No. 172—173
La Tempesta.
Canzonetta Testo Tedesco con pf. . . . . No. 617
6 dette cs. cs. . . . . „ 632
7 Ariette cs. . . . . } „ 176
27 dette cs. . . . . }
24 dette cs. cs. . . . . „ 601
Cavatina cs. cs. . . . . „ 615
Cavatina cs. cs. . . . . „ 623
6 Romanze cs. cs. . . . . „ 632
2 Terzetti cs. . . . . }
detti cs. . . . . } „ 176
5 Quartetti cs. . . . . }
4 detti cs. . . . . }

Haydn Giuseppe.	Quantata	es.	es. No 622
	10 Canoni		es. „ 632

Classe 3ª — Musica Strumentale

Haydn Giuseppe.	4 Sinfonie p. orchestra	No. 24
	4 „ „ „	„ 25
	4 „ „ „	„ 26
	4 „ „ „	„ 27
	4 „ „ „	„ 28
	4 „ „ „	„ 29
	4 „ „ „	„ 30
	6 „ „ „	„ 31
	6 „ „ „	„ 32
	4 „ „ „	„ 33
	4 „ „ „	„ 34
	4 „ „ „	„ 35
	5 „ „ „	„ 36
	5 „ „ „	„ 37
	5 „ „ „	„ 38
	5 „ „ „	„ 39
	5 „ „ „	„ 40
	5 „ „ „	„ 41
	6 „ „ „	„ 42
	Le Sette parole „	„ 43
	8 Sinfonie in Piena partitura	„ 44
	7 „ „ „ „	„ 45
	9 „ „ „ „	„ 46
	Sinfonia	„ 142
	„	„ 150
	Collezione completa di 80 Quartetti	„ 229

Sektion Id. (Geschichte der Oper.)

1. Sitzung: Freitag, den 28. Mai, vormittag 10 Uhr 10 Min. bis 11 Uhr 50 Min.

Unter dem Vorsitz von Prof. Dr. Adolf **Sandberger** (München) erfolgen folgende Referate:

1. Prof. Dr. Wilibald Nagel (Darmstadt): »Kleine Beiträge zur Geschichte der Oper in Darmstadt«.

Beginn 10 Uhr 12 Min. — Schluß 10 Uhr 30 Min.

Zwei Arbeiten gaben mir Veranlassung zu den nachfolgenden kurzen Mitteilungen, ein Aufsatz E. Pasqués »Zur Geschichte der Musik und des Theaters in Darmstadt« (in Dräxler-Manfreds Zeitschrift »Die Muse«, Darmstadt 1853/54) und W. Kleefelds Studie »Landgraf Ernst Ludwig v. Hessen-Darmstadt und die deutsche Oper«, Berlin 1904. Pasqués umfangreiche Darstellung ist fast nur von den Lokalschriftstellern bemerkt worden, Eitner, Riemann und andere Lexikographen kennen sie nicht. Ihren

Wert habe ich in den Monatsheften für Musikgeschichte 1903, 1 ff. gekennzeichnet. Einiges wird ergänzend hier nachzutragen sein. Pasqué hat seine Quellen selten gewissenhaft benutzt; viele seiner Nachrichten sind ganz offenbar von ihm ohne jede Grundlage konstruiert. Kleefelds kleines Buch hat der Person des hessischen Landgrafen für die deutsche Oper eine Bedeutung beigemessen, die ihr durchaus nicht gebührt. Ernst Ludwig hat die deutsche Oper, die er in Hamburg 1706 und 1708 kennen lernte, nicht an seinen Hof gerufen, weil sie deutsch war, sondern weil sie sich ihm im üppigsten Prunke darbot, der ihm Lebenselement war. Dem Landgrafen ist als einem der schlimmsten Nachäffer des Sonnenkönigs die Verwelschung des ganzen Tones seiner Zeit nicht zum wenigsten zu danken.

Pasqué bemüht sich, zwischen Schützens Opernversuch, Staadens »Seelewig« und die deutsche Oper am Hamburger Gänsemarkt als ein wichtiges Glied in der Entwicklung der deutschen Oper den Darmstädter Kapellmeister Briegel einzuschieben, von dem er behauptet, er habe einige Opern komponiert. Es sind die folgenden:

1. (1673) »Triumphierendes Siegesspiel der wahren Liebe«.

2. (1674) »Das verbesserte Paris-Urteil« (das sich an Cambert angelehnt habe).

3. (1676) »Die beglückwünschte Majorennität des Fürsten und Herrn Ludwig des Jüngeren . . .«

4. (1677) »Relatio Serenissimo Ludovico VI., so in der Götter Namen auf dem Theatro in . . . Darmbstatt abgehandelt«. (!)

Die Partituren, die Pasqué auf der Hofbibliothek in Darmstadt gesehen haben will, sind dort nicht vorhanden. Von Nr. 3 ist die Dichtung, ein serviles Huldigungspoëm, das mit einer Oper nicht das mindeste zu tun hat, erhalten. Briegel wird nirgendwo als Komponist der Stücke erwähnt. (Woher Pasqué die Nachricht hat, daß der den Lexikographen unbekannte Christoph Anschütz aus Karlsruhe, Kapellmeister Friedrichs VII. von Baden-Durlach, 1686 eine Oper »Cleopatra« nach Darmstadt geschickt und 1686 dort aufgeführt habe, ist mir unbekannt; die Akten enthalten nichts darüber).

Viel fabelt Pasqué auch über die Aufführung französischer Komödien und Opern um den Beginn des 18. Jahrhunderts. Das Schreiben eines Herrn von Stain aus dem Jahre 1714 begleitet eine Sendung französischer Stücke (unter anderen der Oper »Telmach«, wohl der des Abbé Pellegrin und des Destouches) mit der Bemerkung, der Landgraf solle daraus dên Geschmack der Franzosen kennen lernen. Die durch den Druck allgemein zugängigen Opern Lullys sind erst unter dem ersten Großherzoge (von Napoleons I. Gnaden) nach Darmstadt gekommen, wie es scheint.

Opern wurden freilich um 1700 bis 1719 und früher in der kleinen Residenzstadt aufgeführt. Zuerst, wenn sich eine besondere Gelegenheit bot, später, seit Graupners Eintreffen, auch einige Zeit lang in regelmäßiger Folge. Darauf lassen Rechnungen, Zahlungsanweisungen und Verordnungen wegen der Proben schließen. Als Komponisten der Opern »Lucio Vero e Berenice« (1710), »Telemach« (1711) und »Beständigkeit besiegt Betrug« (1719) nennen die Lexika Graupner. Bis jetzt hat sich keine bestimmte Angabe darüber finden lassen, doch müssen wir wohl an Graupner als

dem Komponisten festhalten, da ihn der Landgraf in seiner Tätigkeit als Cembalist und dramatischer Tonsetzer an der Hamburger Oper kennen lernte und durch ihn die Verhältnisse seines eigenen Theaters heben wollte.

Nach einem Jahrzehnt etwa wurden diese Bestrebungen unmöglich gemacht. Der in Giessen eingedrungene Pietismus griff den Landgrafen wegen seiner galanten Neigungen, der brutalen Parforcejagden und wegen der Vorliebe für Oper und Komödie aufs heftigste an, ohne daß dies freilich von sonderlichem Erfolg gewesen wäre.

Schlimmer gestaltete sich die Lage des Fürsten, als seine ungeheuerliche Verschwendungssucht ihn und sein Land an den Rand des Verderbens brachte. Diesen Verhältnissen fiel die Darmstädter Oper zum Opfer.

Wir können den Verlust der Partituren der Graupnerschen Opern aus seiner Darmstädter Zeit nicht genug beklagen. Sie würden sein Bild als das eines dramatischen Komponisten, das wir jetzt nur durch die beiden erhaltenen Hamburger Opern (»Dido« und »Antiochus und Stratonica«) kennen, gewiß wesentlich ergänzen und uns auch ihrerseits helfen, eine sichere Brücke zur Erklärung der auffallend reichen Besetzung in Graupners Sinfonien zu schlagen. Das ist freilich der einzige Zusammenhang zwischen seiner Art als Opern- und als Instrumentalkomponist. Das, was ihm, so lange er für die Bühne schrieb, neben anderem ein Ideal war, ton- und wortmalerisch zu schreiben, scheint er als Instrumentalkomponist völlig aufgegeben zu haben, wie denn auch, was schon von v. Winterfeld betont worden ist, keinerlei Zusammenhang zwischen seiner dramatischen und kirchlichen Musik besteht.

2. Dr. Hermann Abert (Halle a. S.): »Zur Geschichte der Oper in Württemberg.«

Beginn 10 Uhr 30 Min. — Schluß 10 Uhr 54 Min.

Im Vergleich zu seinen beiden Nachbarländern Baden und Bayern pflegt Württemberg als Musikland auch heute noch von der Forschung nicht eben hoch eingeschätzt zu werden. Das Land selbst, auf allen anderen Gebieten eine klassische Stätte historischer Kleinarbeit, bringt seiner musikalischen Vergangenheit fast gar kein Interesse entgegen; unter den wenigen, wirklich in Frage kommenden einheimischen Forschern herrscht die Neigung zur Resignation vor. Dabei beschränkt sich das, was überhaupt auf historischem Gebiete geleistet worden ist, auf Detailarbeit, auf Studien über einzelne Meister; größere Zusammenhänge sind bisher nur in biographisch-antiquarischer Weise behandelt worden, der von der Regierung veranlaßte Versuch Sittards, die württembergische Musik von höherer geschichtlicher Warte aus zu behandeln, mißglückte infolge der mangelhaften historischen Schulung des Verfassers.

Das sind beschämende und für ein kulturell so hochstehendes Land unnatürliche Zustände, die endlich einmal öffentlich beim rechten Namen genannt werden müssen. Aber auch dem einreißenden Pessimismus gilt es zu steuern. Die Musikforschung ist längst darüber hinaus, die Musikkultur eines Landes lediglich nach der Zahl der auf seinem Boden gewachsenen Genies zu bewerten und außerdem zeigt unser kärgliches Wissen von der

alten württembergischen Musik klar genug, daß der Stamm Schillers und Mörikes musikalisch keineswegs zu den Wilden gehört. Ja es sind begründete Anzeichen dafür vorhanden, daß Schwaben nicht bloß, wie immer wieder zu hören ist, beständig von fremdem Import lebte, sondern in so mancher auch für die weitere Geschichte wichtigen Hinsicht seinen eigenen Weg ging und somit zur allgemeinen deutschen Musikforschung erhebliche Beiträge zu liefern imstande ist.

Dieser Sondergeist zeigt sich am deutlichsten in dem merkwürdig zähen Widerstand gegen das Italienertum auf der einen und in der bereitwilligen Aufnahme französischer Kunstelemente auf der anderen Seite. Während sich in München schon im 16. Jahrhundert eine beträchtliche Zahl von Italienern findet, liegt in Stuttgart die Musikpflege ganz in den Händen von Deutschen (H. Finck, L. Daser u. a.) und Niederländern (Huyol); der erste italienische Opernkapellmeister, Brescianello, taucht gar erst 1716 auf.

Gerade die Oper zeigt den Widerstand gegen das Italienertum mit besonderer Deutlichkeit. Sie ist zugleich das einzige Gebiet, auf dem wir die Entwicklung der Dinge in Schwaben ohne allzuviele Lücken verfolgen können.

Französische Einflüsse wiesen gleich die Anfänge der württembergischen Theatermusik auf. Sie erklären sich nicht allein aus der Lage des Ländchens nahe der Grenze (Baden z. B. zeigt sie nicht in der gleichen Intensität), sondern hauptsächlich daraus, daß der Stuttgarter Hof durch den Besitz von Mömpelgard in steter direkter Berührung mit der französischen Kultur blieb.

So kam es, daß Stuttgart der erste deutsche Hof wurde, der das französische Ballett eingeführt hat. Den ersten Beleg für solche Ballettaufführungen haben wir aus dem Jahre 1608, aber es sprechen verschiedene Anzeichen dafür, daß die frühesten Versuche bereits in die Zeit Herzog Ludwigs († 1593) zurückgehen. Fortan aber bildete das Ballett eine der festesten Stützen französischer Kunst am Stuttgarter Hofe. Hier wurde eine Tradition geschaffen, die später nicht allein der Noverrischen Reform eine wirksame Resonanz verlieh, sondern auch die Schicksale der Oper in einem den Italienern ungünstigen Sinne beeinflussen sollte.

Die Entwicklung, die das italienische Musikdrama in Württemberg nahm, weicht denn auch von der aus anderen Ländern bekannten in wesentlichen Punkten ab. Das Verdienst, die Oper am Stuttgarter Hofe eingebürgert zu haben, gebührt Sam. Capricornus. Dieser interessante Künstler gehört zu den Hauptwortführern des neuen Stiles in Deutschland; er stand mit Carissimi sowohl als auch mit H. Schütz in Verbindung und ihm ist es hauptsächlich zu danken, daß Monodie und Instrumentalmusik in Württemberg festen Fuß faßten. Leicht ist auch ihm diese fortschrittliche Mission nicht gemacht worden. Der unerquickliche Streit mit dem Stiftsorganisten Phil. Bödecker trug in letzter Linie nicht bloß einen persönlichen, sondern einen prinzipiellen Charakter; derselbe Gegensatz zwischen alter und neuer Kunst, der droben im fernen Königsberg zwischen H. Albert und J. Stobaeus ausgefochten wurde, widerholte sich hier im Südwesten. Dafür sind die »hohen und schweren Stücke«, die

Bödecker seinem Konkurrenten vorwirft[1]), sowie seine besondere Fürsorge um die Hebung der Orchesterverhältnisse ein schlagender Beweis.

Wann die erste Oper in Stuttgart in Szene ging, ist nicht mit Sicherheit nachzuweisen. In einer Ordnung von 1657 für den herzoglichen Chor ist zwar von der »opera« die Rede, bei der die Vokalisten mitzuwirken haben[2]), allein das scheint sich eher auf eine zukünftige als auf die vergangene Praxis zu beziehen. Die beiden »Singballette« aber, die Sittard zur Oper rechnet, das »Ballett der Natur« (1660) und der »Sieghafte Hymen« (1662) gehören ihrem ganzen Wesen nach zum Ballett und nicht zur Oper.

Dagegen war Capricornus' »Raub der Proserpina« eine wirkliche Oper, die sicher für Stuttgart geschrieben worden ist, wenn wir ihre Aufführung auch nicht aktenmäßig belegen können, und somit als erste in Stuttgart aufgeführte Oper zu gelten hat. Dann aber reißt der Faden der Entwicklung wieder auf ein Jahrzehnt ab; Capricornus' Energie und Scharfblick hat sich nicht auf seine Nachfolger vererbt. Nach seinem Tode (1665) behauptet das französische Ballett wieder die Oberhand, zugleich tauchen die ersten Ballettmeister französischer Nationalität auf.

Man sieht deutlich, daß es dem italienischen Kunstwerk in Stuttgart weit weniger leicht gemacht wurde, wie z. B. in München. Und als dann 1674 wieder eine Oper auftaucht, ist es eine deutsche, die »in der frembde erworbene Lavinia« auf einen Text des Tübinger Studenten Mich. Schuster. Daß somit Stuttgart zu den Plätzen gehört, die sich, freilich erfolglos, die Pflege eines national-deutschen Musikdramas angelegen sein ließen, ist bereits von H. Kretzschmar betont worden. Einen wirksamen Rückhalt fanden diese nationalen Bestrebungen bei den Gilden der Meistersinger, die sich ja gerade in Schwaben, wie das Beispiel Ulms zeigt, besonders zähe behaupteten und der italienischen Kunst und ihren Vertretern einen heftigen aktiven und passiven Widerstand entgegensetzten.

Die respektable Leistung Schusters setzt übrigens eine enge Bekanntschaft mit der ganzen Gattung voraus, die er sich nur in Tübingen erworben haben konnte. Die Bedeutung der Landesuniversität für die Musik Württembergs liegt noch völlig im Dunkel; immerhin ist mit Sicherheit anzunehmen, daß die Tübinger Studentenschaft hinter ihren norddeutschen Kommilitonen an musikalischem Interesse nicht zurückstand; die Ordnungen des Stifts z. B. weisen eine besondere, stark besetzte Kategorie von »musici« auf.

Diese Pflege der deutschen Oper ist für den Stuttgarter Hof bis über die Zeit Kussers und Keisers hinaus charakteristisch gewesen. Freilich mußte sie sich mit dem nach wie vor besonders bevorzugten französischen Ballett in die Herrschaft teilen; bei dem von Theod. Schwarzkopf am 10. Oktober 1686 aufgeführten »Urteil des Paris« zeigt schon die Einteilung in »entrées«, daß es sich um ein Ballett mit Gesang handelt.

Während aber bisher diese Aufführungen nur sporadisch aufgetreten waren, gelangte der Stuttgarter Opernbetrieb unter Herzog Eberhard

---

[1]) J. Sittard, »Gesch. der Musik und des Theaters am württ. Hofe«, I 52.
[2]) Sittard I 227 f.

Ludwig in ein neues Fahrwasser. Das war hauptsächlich das Verdienst J. S. Kussers (1698—1704), des ersten »Oberkapellmeisters« am Hofe. Kusser hat das musikalische Drama in Württemberg endgültig eingebürgert, wobei er recht bezeichnender Weise mit der Kirche einen scharfen Strauß zu bestehen hatte, ganz ähnlich wie sein Vorgänger Capricornus. Unter Kusser kamen alle drei damals miteinander rivalisierenden Richtungen in der Oper zu Wort, die deutsche, italienische und französische. Die deutsche war hauptsächlich durch Kussers eigene ältere Opern »Jason« und »Porus« vertreten, zum italienischen Gut sind Steffanis »Rivali concordi« zu rechnen, vielleicht gehört dazu auch noch der »Floridaspe« von 1701 (von Kusser?), bei dessen Aufführung erstmals ein italienisches Textbuch ausgegeben wurde. Auch eine Oper »Junia« wird erwähnt[1]), sollte dahinter aber nicht Kussers 1690 für Braunschweig geschriebene »Julia« dahinter stecken?

Was die französische Oper anlangt, so wäre es bei der alten Vorliebe des Stuttgarter Hofes für die französische Kunst nicht wohl denkbar, daß man hier die aus dem Ballett entstandene Oper Lullys einfach ignoriert hätte, zumal da man nunmehr in dem langjährigen Schüler Lullys den gegebenen Vermittler zur Verfügung hatte. Die ersten Spuren Lullys treffen wir in dem 1698 aufgeführten »Acis und Galathee«, ein Stück, für das Kusser ja bereits in Hamburg Propaganda gemacht hatte. Die bisherigen Darstellungen lassen uns über die Rolle, die die französische Oper an der Stuttgarter Bühne gespielt hat, ziemlich im Unklaren, trotzdem es von der größten Wichtigkeit wäre zu erfahren, ob Württemberg nach dieser Richtung eine ähnliche Sonderstellung in Deutschland eingenommen hat, wie im Ballett. Daß zum mindesten am Hofe starke Sympathien für die französische Oper bestanden haben, das lehrt uns eine umfangreiche Sammlung im Druck (bei Ballard) oder handschriftlich erhaltener Opern, Ballette und Kantaten von Lulli, Colasse, Montéclair, Clérambault, Morin, Néron, de la Guerre, Marais, La Coste, de la Barre, Bourgeois, Mouret, Campra, Destouches und Rameau, die die königl. Hofbibliothek in Stuttgart aus dem Nachlasse der württembergischen Herrscher aufbewahrt. Von Kussers Abgang bis zum Beginn der Jommellischen Ära klaffen große Lücken in unserer Stuttgarter Opernstatistik; es ist sehr wohl denkbar, daß ein glücklicher Fund aus dieser Zeit das Rätsel der Existenz jener französischen Werke in Stuttgart noch löst.

Die Sympathien für die deutsche Oper dauerten, soviel wir sehen, fort. Das Beispiel Nürnbergs wirkte auch in Stuttgart nach; hatte doch bereits Schusters »Lavinia« in ihrem Text deutliche Berührungspunkte mit Stadens »Seelewig« aufgewiesen. Nunmehr aber erhielten die nationalen Bestrebungen einen mächtigen Bundesgenossen in R. Keiser, der in der Stuttgarter Tradition seinerseits die Retterin für seine eigene künstlerische Existenz erhoffte. Die Korrespondenz von und über Keiser, die Sittard veröffentlicht hat, wirft ein grelles Schlaglicht auf die Krise, in welche die deutsche Oper infolge des immer stärkeren Eindringens italienischer Elemente geraten war. Die deutschen Musiker erkannten klar, was hier auf dem Spiele stand; ihre Beteuerungen von ihrem »teutschen Herzen«

[1]) Krauß, »Gesch. des Stuttgarter Hoftheaters« 1908, S. 15.

galten nicht allein den Personen, sondern auch dem Kunstwerk. Der entscheidende Kampf wurde zwischen Keiser und dem Italiener Brescianello, zum Teil unter kräftigen Grobheiten, ausgefochten; er endete damit, daß Keiser sein Bündel auf herzoglichen Befehl schnüren mußte und die nationale Oper endgültig zu Grabe getragen war. Keisers Tätigkeit für den Stuttgarter Hof hatte sich auf einige Werke für Kirche und Kammer, sowie die Serenade »Der Luststreit« beschränkt, nachhaltige Wirkungen konnte sie somit nicht hinterlassen. Dafür sorgte schon Brescianello, dessen Energie der in den letzten Jahren stetig angewachsenen italienischen Partei am Hofe zum endgültigen Siege verhalf. Zu einer ständigen Oper kam es zwar unter Herzog Eberhard Ludwig († 1733) noch nicht; noch immer trug die Oper am Stuttgarter Hofe besonderen Festcharakter. Die Nachforschungen nach den in dieser Periode gegebenen Opern sind bisher erfolglos geblieben, nur ein einziges Werk »Pyramus und Thisbe« ist bekannt, dessen Musik allem Anscheine nach von Brescianello stammte (1726). Wichtig daran ist, daß der Hof verlangte, daß »die Comödie an vielen Orten mit gantzen Chören ausgezieret sein sollte«, sowie daß man auf das Ballett nach wie vor einen besonderen Wert legte. Man sieht deutlich, daß die Tradition der Choroper auch jetzt noch lebendig war, ein Punkt, der auch für die Zeit Jommelis noch besonders wichtig werden sollte.

Erst unter Herzog Karl Alexander (1733—1737) wurde 1736 durch den älteren Toeschi eine ständige Oper ins Leben gerufen, zugleich wurde das Opernhaus erstmals einem weiteren Publikum gegen Entree geöffnet. Aber die Herrlichkeit währte infolge des frühen Todes des Herzogs nur kurze Zeit; wir erfahren überhaupt nur von einer einzigen Oper, dem Metastasioschen »Adriano«, offenbar von Brescianello komponiert, dann zerstob unter der vormundschaftlichen Regierung Opern- und Kapellpersonal in alle Winde. Von 1737—1744 ruhte der Opernbetrieb in Stuttgart vollständig.

So sah sich denn Herzog Karl Eugen, als er 1744 die Regierung selbst übernahm vor die schwere Aufgabe einer vollständigen Neuschöpfung der Oper gestellt. Er begann sehr systematisch mit einer Reorganisation der Kapelle, wobei der alte Brescianello die Kontinuität der Tradition aufrecht erhielt. Des Herzogs erste Operneindrücke sind durchaus italienische gewesen; sie weisen nach Berlin, wo der junge Prinz 1741 und 1744 mit Grauns Kunst bekannt wurde. Seine Hochachtung vor Graun zeigt sich darin, daß er im Jahre 1750 das neue Stuttgarter Opernhaus mit dessen »Artaserse« eröffnete.

Eine nachdrückliche Stärkung erfuhren diese italienischen Tendenzen durch die nahen Beziehungen zum Bayreuther Hofe, die in Karls Heirat mit Prinzessin Friederike ihren Höhepunkt fanden und auch in dem neu aufblühenden Stuttgarter Opernleben ihre deutlichen Spuren hinterließen. In Bayreuth hatte die Oper eine ganz ähnliche Entwicklung vom Deutschtum zum Italienertum durchgemacht. Als Karl Eugen freilich mit dem dortigen Hofe in Berührung trat, war der Sieg der Italiener bereits entschieden. Das Berliner Vorbild, das sich aus dem regen Interesse der Markgräfin Wilhelmine für die Oper von selbst ergab, ist deutlich erkenn-

bar. Hasse war 1746 und 1748 in Bayreuth gewesen; mit seiner Kunst ist Karl Eugen jedenfalls bei seinen zahlreichen Besuchen bekannt geworden. Sehr wohl möglich ist auch, daß er durch Hasse erstmals auf Jommelli aufmerksam geworden ist.

Dazu kommt aber noch ein weiteres Moment, das später für Herzog Karls Opernanschauungen und mittelbar auch für Jommellis Kunst von Bedeutung werden sollte. Wie wir aus dem Werke L. Schiedermairs[1]) wissen, hatte die Markgräfin Wilhelmine Beziehungen zur französischen Oper. Ihre eigene Operndichtung »L'Huomo« verrät deutlich das Muster der Franzosen, vor allem in der Einführung von Chören und Tänzen. Sie gehört zu jener Reihe von Libretti, die durch Heranziehung von Chören, selbständigen Orchesternummern und Tänzen nach französischem Muster eine Regeneration der italienischen Solooper anstrebten.

Diese Tendenzen waren also keineswegs etwas spezifisch Wienerisches, sondern verbreiteten sich über ganz Süddeutschland hin, wie später namentlich die Ära Jommellis zeigt.

Dem württembergischen Herzog mag die alte französische Operntradition seines Hofes schon von Hause aus nicht unbekannt gewesen sein. Nunmehr erhielt er von seinen Bayreuther Verwandten nach jener Richtung hin neue Anregung und was sich hier angebahnt hatte, gedieh infolge seiner Pariser Reise 1748 zur höchsten Reife. Denn hier wurde er mit der Kunst Rameaus bekannt, die gerade damals siegreich über alle gegnerische Angriffe zu triumphieren begann. Die hier gewonnenen Eindrücke sind für die gesamte Gestaltung des Opernlebens unter Herzog Karl entscheidend gewesen. So lebte die alte Sonderstellung der Stuttgarter Oper unter dem neuen Regime in veränderter Form wieder auf: die eigentliche Solooper der Italiener ist in Stuttgart nur kurze Zeit und sporadisch am Ruder gewesen und mußte in der ersten Blütezeit der Oper alsbald vor den reformatorischen Tendenzen die Flagge streichen. Die Verwandtschaft dieser Ideen Herzog Karls mit denen Wiener Reformfreunde unter Graf Durazzo springt sofort in die Augen, sie wurde noch fester geknüpft durch die engen politischen Beziehungen, die den Stuttgarter Hof unter Herzog Karl mit dem Wiener verbanden.

Diesen Verhältnissen war Brescianello auf die Dauer nicht mehr gewachsen. Der Herzog scheint gewissenhaft unter den für seinen Posten in Frage kommenden Kandidaten Umschau gehalten zu haben. Daß er seine Leute kannte, beweisen sowohl die Verhandlungen mit Joh. Stamitz 1748, die freilich ohne Ergebnis blieben, als auch die Berufung J. Holzbauers, auf den man ihn von Wien aus aufmerksam gemacht hatte.

Für die Geschichte der Stuttgarter Oper bedeutet allerdings der Name Holzbauer so gut wie nichts, insofern sich seine Tätigkeit auf die Komposition einiger Serenaden beschränkte.[2]) Die Opern, die er bis 1753 zu dirigieren hatte, stammen auffallenderweise alle von anderen Komponisten. Hasse mit seinem »Ciro« (1752) und Graun mit dem »Artaserse« (1750) weisen auf das Berlin-Bayreuther Vorbild, Jommelli mit »Ezio«

---

[1]) »Bayreuther Festspiele im Zeitalter des Absolutismus«, 1908, S. 140 f.

[2]) Meusel, »Miscellanea«.

und »Didone« und Galuppi mit seinem »Alessandro« auf das Wiener Vorbild hin, insofern alle diese drei Opern kurz zuvor in Wien gegeben worden waren. Sollte dem Herzog etwas über den ungünstigen Ruf Holzbauers als Opernkomponisten[1]) zu Ohren gekommen sein? Jedenfalls aber mag dieses beständige Übergangenwerden bei den scritture neben den persönlichen Intrigen der eigentliche Grund gewesen sein, warum Holzbauer schon nach zwei Jahren seine Stuttgarter Stellung wieder aufgab.

Erst in Jommelli fand Karl Eugen den Künstler, der vermöge seiner gesamten bisherigen Entwicklung besonders geeignet war, seine Ideen zu verwirklichen. Wie Jommelli im Laufe seiner 15jährigen Tätigkeit Stuttgart zu einer Hauptstätte der regenerierten Solooper neben Wien gemacht hat, habe ich an anderer Stelle ausführlich dargelegt,[2]) ebenso daß unter Noverre die alte Ballettradition des Stuttgarter Hofes ihren höchsten Gipfel erreichte.[3]) In jenen 15 Jahren sind von Stuttgart aus nicht nur in die dramatische Musik, sondern auch in die Pantomime und durch ihre Vermittlung ins Melodram und in die Orchestermusik Anregungen übergegangen, deren letzte Ausläufer bis in die Zumsteegschen Balladen hineinreichen.

Nach dem Abgang Jommellis scheidet Stuttgart für den Rest des Jahrhunderts aus der Reihe der führenden Städte im Opernleben Deutschlands aus. Die scrittura, die 1770 Sacchinis »Callirroe« zeitigte, war das letzte selbständige Lebenszeichen der italienischen Oper am württembergischen Hofe; von da ab behalf man sich teils mit bereits bewährten Werken, teils mit den Schöpfungen der beiden Kapellmeister, Boroni und Poli, die indessen über lokale Erfolge nicht hinaus gelangten. Das Wiederaufleben der deutschen Oper im benachbarten Mannheim unter Schweitzer und Holzbauer ist in Stuttgart kaum beachtet worden. Dagegen fand die alte Vorliebe für französische Opernkunst ihren Ausdruck in der Aufführung einer Reihe komischer Opern. In den siebziger Jahren taucht endlich auch das deutsche Singspiel Hillerscher Herkunft auf und hat hier in den Schöpfungen der Dieter, Gauß, Zumsteeg und Genossen eine gewisse Blüte erreicht, die wohl einmal eine spezielle Darstellung verdiente. Da die Mehrzahl dieser Meister aus der Schule Jommellis stammte, so tritt hier das italienische Element weit stärker zu tage als bei den Norddeutschen, ebenso sind die programmatischen Tendenzen ein besonderes Kennzeichen dieser Schule. Die großen Orchesterszenen Jommellis und die Ballettmusiken der Noverreschen Ära haben hier deutliche Spuren hinterlassen, wie besonders die zum Teil recht bedeutenden Schauspielmusiken Zumsteegs beweisen.

Im allgemeinen aber weist die nachjommellische Periode das Bild philiströser Stagnation auf, wie vor allem die Erfolge des hausbackenen Dieter dartun. Erst Schubart und vor allem Zumsteeg gelang es, die Oper wieder auf eine höhere Stufe zu heben, vor allem durch die Aufführungen der von dem letzten Nachzügler Jommellis, Poli, so scharf befehdeten Opern Mozarts. Dessen »Entführung« vermochte allerdings erst 1795 die

---

[1]) H. Kretzschmar. »Denkmäler deutscher Tonkunst«. Bd. VIII. Einl. S. II.

[2]) »N. Jommelli als Opernkomponist« 1908.

[3]) Jahrbuch Peters. 1908.

Dietersche Komposition zu verdrängen; im selben Jahre wurde der 1790 nur einmal gegebene »Figaro« wiederholt und die »Zauberflöte« neuaufgeführt. 1796 erschienen »Don Giovanni« und »Cosi fan tutte« (unter dem Titel »Die Wette« oder »Mädchenlist und Liebe«). »Titus« und »Idomeneo« folgten erst 1803 und 1810. Dagegen ist im 18. Jahrhundert keine einzige der Gluckschen Reformopern in Stuttgart zur Aufführung gelangt; erst 1805 taucht die »Taurische Iphigenie« auf.

So zerfahren diese Opernverhältnisse am Stuttgarter Hofe auf den ersten Blick auch erscheinen mögen, so spiegeln sie doch ein interessantes Stück schwäbischer Eigenart wieder. Das Gemisch von Schwerfälligkeit und kluger Zielbewußtheit, das dem schwäbischen Naturell zu eigen ist, haben dem Wechsel der Mode einen zäheren Widerstand entgegengesetzt, als es in anderen Ländern der Fall war. So fand die deutsche Oper in Stuttgart eine ihrer letzten Heimatstätten, aber auch die französische Tradition wirkte hier länger und mächtiger nach als anderswo und die reine Solooper der Neapolitaner gelangte nur für eine sehr bescheidene Zeit in Stuttgart ans Ruder. Das sind immerhin Resultate, die der württembergischen Operngeschichte ihre eigentümliche Bedeutung verleihen und ähnliche Ergebnisse werden sich auch in den übrigen Gattungen einstellen, falls nur die Musikforschung, vor allem im eigenen Lande, sich auf ihre Pflicht besinnt.

3. Frl. Georgy Calmus (Berlin): »Das Théâtre de la Foire des Lesage (Paris 1712—1738) und seine Bedeutung für die Entwicklung der Komischen Oper in Frankreich, England und Deutschland.«

Beginn 10 Uhr 55 Min. — Schluß 11 Uhr 20 Min.

Hierüber hat Referentin folgenden Auszug zur Verfügung gestellt:

Lesages Vaudeville-Komödien haben auf die Entwicklung der Komischen Oper in Frankreich, England und Deutschland einen bis jetzt noch nicht genügend bewerteten Einfluß gehabt. Lesage war durch die Streitigkeiten der Pariser Bühnen genötigt gewesen, seine Jahrmarktslustspiele meist in Musik zu setzen. Er benützte dazu Melodien der bekannten Gesellschafts- und Straßenlieder und war der erste, der die dramatische und charakterisierende Verwendbarkeit dieser Musik erkannte. In den meisten Fällen sollten komische Situationen musikalisch illustriert werden. Das trat am deutlichsten in den Opernparodien hervor, mit denen Lesage vorbildlich für eine große Reihe von Nachahmungen geworden ist. Bei der Auswahl der Melodien ließ sich bereits eine primitive Form des Leitmotivs erkennen, da bei ähnlichen Situationen häufig dieselben Melodien gewählt wurden oder an dieselben Refrains angeknüpft wurde. Lesages Vaudeville-Komödien fanden in Frankreich eine große Zahl von Nachahmungen, und durch sie wurde die Vorliebe der Franzosen für das Chanson noch wesentlich erhöht. Die Begründer der selbständigen opéra comique: Duny, Philidor und Monsigny, legten noch in ihre ersten Singspiele Lieder ein, deren Musik als bekannt vorausgesetzt und nicht mitgedruckt wurde. Auch lehnten sie sich mehr oder weniger in ihren Arietten an die Melodik

der französischen Gesellschaftsmusik an, wodurch sie der opéra comique ihren selbständigen nationalen Charakter gaben.

Durch die »comédiens italiens«, die Lesages Verwertung der Gesellschaftsmusik hauptsächlich zu parodistischen Zwecken sogleich aufgriffen, kamen derartige Stücke nach London (Burney, Chrysander). Dort haben zweifellos Gay und Pepusch sich das Rezept zu dem musikalischen Teil der Beggars Opera geholt, nämlich die große Oper durch Volkslieder zu parodieren. Überdies lassen sich verschiedene Lieder der Beggars Opera als französische Chansons, die auf dem Théâtre italien gesungen wurden, nachweisen.

Die englischen Ballad-operas, die nach Deutschland kamen und dort den Anstoß zu den ersten deutschen Singspielen gaben, waren ebenfalls formal Nachahmungen der Vaudeville-Komödien. Durch Ch. F. Weisses Entzücken über die volkstümliche Melodik der Favartschen Stücke, die zum größten Teile noch dem Genre der Vaudeville-Komödie angehören, wurde bekanntlich Joh. Ad. Hiller zu seinen Liedeinlagen angeregt, die im norddeutschen Singspiel allerdings erst neu komponiert werden mußten. So ist es auf Lesages Anregung zurückzuführen, daß das bedeutsame Element in den komischen Opern in Frankreich, England und Deutschland die jeweilige nationale volkstümliche Musik geworden ist.

Den Vorsitz übernimmt Prof. Dr. W. **Nagel**.

4. Prof. Dr. Adolf Sandberger (München): »Richard Wagners Liebesverbot«.

Beginn 11 Uhr 20 Min. — Schluß 11 Uhr 50 Min.

Hierüber wurde vom Referenten folgender Auszug zur Verfügung gestellt:

Der Referent[1]) besprach zunächst die Beziehungen Wagners zum »jungen Deutschland«. Die freiheitlichen, emanzipierten, sinnlichen, antichristlichen und undeutschen Tendenzen, welche wir dieser Dichtergruppe, wenn auch mit Einschränkungen (Prölß) zuschreiben, finden sich eng vereint in Wagners Oper wieder. Insbesondere ist das Emanzipierte in der rassigen Klosternovize Isabella, die undeutsche Tendenz in der Zeichnung Friedrichs verkörpert; schrankenlos-sinnliches Empfinden trägt das ganze Werk, antichristliche Gesinnung verrät sich in verschiedenen, teilweise geschmacklosen Einzelheiten. Referent erläuterte dann die Parallelen des Werkes mit Heinses »Ardinghello« und das Verhältnis von Wagners Buch zu seiner nur teilweise, willkürlich und mit Verkehrung des Grundgedankens benutzten Vorlage, Shakespeares »Maß für Maß«. Giraldis »Novelle» und Whetstones Drama »Promus und Cassandra«, aus denen Shakespeare schöpfte, kamen für Wagner nicht in Frage. Mit welchen Anschauungen der junge Meister damals an die Komposition einer Oper herantrat, ergibt sich aus seinen gleichzeitigen musikalischen Aufsätzen, besonders jenem wider die deutsche Oper (»Zeitung für die elegante Welt« vom 10. Juni 1834), der unmittelbar

---

[1]) Zugrunde lag diesem Referate Wagners autographe Partitur, die dem Referenten im Jahre 1891 von der Vermögensverwaltung des Königs Otto von Bayern für mehrere Monate zur Benützung in der Münchener Hof- und Staatsbibliothek überlassen worden war.

vor dem dichterischen Entwurf des »Liebesverbotes« niedergeschrieben ist und durch den drei Jahre später erschienenen Belliniartikel noch weiter kommentiert wird. Als erste Quelle der Wagnerschen Bellinieindrücke dürfte »La straniera« zu gelten haben. Referent wies dann nach, wie Wagner in seinem bekannten Bericht im ersten Band und einigen weiteren Stellen der G. Schr. den Inhalt des Liebesverbotes in großen Zügen wiedergegeben und charakterisiert hat, wie aber hiebei außer offenbaren Ungenauigkeiten bei Erzählung der Handlung infolge Übergehung des Details die Frivolität des Textes doch nicht voll hervortritt. Trotzdem ist die Ansicht unhaltbar, als ob das Liebesverbot mit Wagners Widmungsversen an König Ludwig II. und seinen sonstigen Aussprüchen ausschließlich als Verirrung und Jugendsünde zu bezeichnen sei, sowohl was die Dichtung, als was die Musik betrifft. Wagner entwickelt bei der Neugestaltung des Stoffes sicheren Blick für das auf der Bühne Wirksame und zeigt sich insbesondere durch die (an sich gewagten) Szenen und die Figur der Isabella, welche an Stelle des eliminierten shakespearischen Herzogs spiritus rector des Ganzen geworden ist, auch mit Scribeschen Verwicklungseffekten wohl vertraut. Die Handlung ist viel lebensvoller geraten als jene der Feen.

Für die Beurteilung der Musik ist zunächst die Bezeichnung »große« komische Oper ins Auge zu fassen. Wagner wollte sich in Ensembles und Chören, wie schon in der Hochzeit und den Feen Aufgaben à la große Oper stellen und zielt auch sonst auf eine Vermischung der Operngattungen. Dies zeigt auch die Heranziehung von Secco-Rezitativ und gesprochenem Dialog nebeneinander. Die willkürlichen Anleihen beim Ernst Shakespeares machen sich auch musikalisch als frappante Schatten und Kontraste mit origineller Wirkung neben dem leichtfertig-genußfreudigen Element geltend. Schon im Abschluß der Feenouvertüre zeigen sich bei Wagner Rossinische Einflüsse; hier zeugen Melodik (samt Koloratur), Rhythmik und Periodenbau, zahllose Banalitäten und Trivialitäten, auch die oft grelle und brutal lärmende (vergl. insbesondere den Schluß des zweiten Aktes) Instrumentation von den stärksten Rossinischen, Bellinischen, Auberschen usw. Einwirkungen. Die melodische Substanz für sich betrachtet, zeigt sich bald mehr mit Auber, bald mit frühbellinischen Ingredienzen durchtränkt; alles in allem hat Auber am stärksten nachgewirkt. Anderseits aber offenbart die Partitur eine Fülle selbständiger, genialer und für Wagners Entwicklung wichtiger Züge. Hiefür kommen als Hauptmomente in Betracht die gesteigerte Lebendigkeit und Beweglichkeit der ganzen Tonsprache, das vielfach hinreißende Feuer und die glühende Leidenschaft, welche das Werk durchlohen, die häufig ausgezeichnete Charakteristik, auch der Instrumentation an sich, wie instrumentaler Zwischen- und Nachsätze. Ferner das (teilweise schon von Cortolezis beschriebene) motivische Wesen, insbesondere die dramatisch feinfühlig erwogene und für die Entwicklung des Wagnerischen Leitmotives höchst wichtige Behandlung des Hauptsymbols, des Friedrich- beziehungsweise Liebesverbotmotivs. Der Fortschritt in der musikalischen Charakterzeichnung ist gegenüber den Feen, gegenüber Ada und Arindal enorm; neben den Gestalten Friedrichs, Lucios, Claudios, Brighellas gelang Wagner in seiner leidenschaftlichen Hitze und unter von der Schröder-Devrient empfangenen Eindrücken die Erschaffung seines ersten wirklich voll-

endet umrissenen, dramatisch-musikalischen Charakters in der Person der Isabella. Als Kuriosität ist die schon bekannte spätere Wiederverwendung eines Motivs aus der dritten Szene des ersten Aktes (in Tannhäuser) zu bezeichnen.

2. Sitzung: Freitag, den 28. Mai, nachmittag 3 Uhr 30 Min. bis 5 Uhr 30 Min.

Unter Vorsitz von Prof. **Sandberger** sprechen die folgenden Herren:

1. Dr. Hugo Goldschmidt (Berlin): »Die Reform der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zur musikalischen Ästhetik«.

Beginn 3 Uhr 30 Min. — Schluß 4 Uhr 5 Min.

Sie werden einigermaßen verwundert sein, daß ich zu einem Gegenstande das Wort erbeten habe, der erst in jüngster Zeit in einer ebenso umfangreichen, als gediegenen Arbeit, in Aberts Buch über Jomelli behandelt worden ist. Auf Kretzschmars Anregung hin hat Abert vorzüglich die dramatischen Errungenschaften dieses Italieners erschöpfend behandelt, leider aber verabsäumt, die Beziehungen aufzudecken, die zwischen ihnen und den literarisch-ästhetisierenden Emanationen der Zeit bestanden haben. Wir gewinnen aus der Lektüre des Werkes keinen Einblick in die Forderungen der Zeitgenossen an die Oper, in die ästhetischen Anschauungen, denen sie unterstanden. Wir werden zwar über die Fortschritte belehrt, die Jomellis Opern in musikdramatischer Hinsicht vorstellen. Wir erfahren aber wenig oder nichts über die treibenden Kräfte und über die Anregungen, denen sie im wesentlichen zu danken sind. Wir stehen hier, ähnlich wie in der Zeit der entstehenden Monodie und der florentinischen Oper, vor der Tatsache, daß nicht musikalische Fachleute sondern Laien, aber ästhetisch geschulte, hochgebildete Männer die Schwächen des alten Opernwesens erkennend, literarisch auf seine Verbesserung und Umgestaltung hingearbeitet und eine Bewegung hervorgerufen haben, der sich die Praxis schließlich nicht mehr entziehen konnte. Die Gluck sche Opernreform stellt keine Einzelerscheinung dar, auch sie resultierte, ebenso wie die Umwälzung im Schoße der italienischen Oper, die sich vorzüglich an die Namen Jomelli, Traëtta und Majo knüpft, an jene ästhetisierenden Arbeiten, die in einer großen Anzahl von Schriften niedergelegt, in allen Kulturländern Verbreitung fanden.

In diesem Referat will ich Sie mit ihrem Inhalt bekannt machen und die Wechselwirkung zwischen Theorie und Praxis klarlegen. Wir wollen diesen Prozeß bis zu den entscheidenden Taten der großen Musikdramatiker Traëtta und seiner Ifigenia in Tauride, 1756 in Wien aufgeführt, und Gluck mit seinem Orfeo, 1762 ebenda zum erstenmal in Szene gegangen, verfolgen. Es ist kein Zufall, daß gerade Wien der Schauplatz dieser entscheidenden Ereignisse wurde; wird doch sein Publikum gegenüber dem italienischen vielfach als vorzüglich empfänglich für die musikdramatischen Fortschritte der Oper gerühmt, stand doch an der Spitze des Opernwesens ein Graf Durazzo, dessen Correspondence mit seinen Zeitgenossen und Freunden, insbesondere in Paris, erkennen

läßt, daß er die Vorgänge mit offenen Augen verfolgte, und ihnen die größtmöglichste Förderung angedeihen ließ.

Doch wenden wir uns unserem Gegenstande zu. Der Begriff Oper ist alle Zeit ein flüssiger gewesen. Nationales Musikempfinden, die Eigenart des nationalen Dramas, ja selbst gesellschaftliche Nationalgepflogenheiten bedingen Wesensverschiedenheiten des gesungenen Dramas der Kulturvölker. Aber selbst innerhalb desselben Volkstums ist seit dem Entstehen der Oper überall eine Beweglichkeit seiner prinzipiellen Funktionen beobachtet worden, wie sie kein anderes Kunstgebiet, nicht einmal das Lied aufweist. Mit diesem teilt es die unlösliche Verbindung mit der dichterischen Produktion. Wo sie andere Wege einschlägt, muß ihr die Musik in dieses Gebiet folgen. Oper und Lied sind der Niederschlag einer nie stillstehenden Geistesbewegung. Mit dem Fühlen und Denken der Gebildeten auf das innigste verknüpft, mußten sie und werden sie in Zukunft selbst die intimsten Schwankungen des psychischen Lebens eines Volkes widerspiegeln. Und das muß sich naturgemäß nicht nur in der Beziehung von Wort und Ton, sondern in den Qualitäten der Musik selbst und in ihren Formen äußern. Es war ein fast unbegreiflicher Irrtum Wagners, wenn er meinte, in seinem Musikdrama eine Formel gefunden zu haben, die den Schaffenden aller Zeiten die Werkstatt der Opern eröffnete.

Nun wurzelte freilich die Oper des 18. Jahrhunderts nicht so tief in dem Gefühlsleben der Nation. Einmal war der Kreis der Beteiligten ein kleinerer und nur die oberste und vornehmste Schicht der Gesellschaft nahm an ihr Anteil. Dann aber war die dramatische Dichtung eine ausgesprochen aristokratische und hatte mit dem Volksempfinden so gut wie keine Berührungsflächen. Wir haben also zu untersuchen, was man in dieser Sphäre von der Oper verlangte, welche Ansprüche hier an sie gestellt waren. Zum besseren Verständnis sei vorausgeschickt, daß diese Ausführungen bezugnehmen auf die Oper in der Gestalt wie sie sich seit den ersten Dezennien des 18. Jahrhunderts betätigte. Die Auseinandersetzung zwischen Secco, begleitetem Rezitativ und Arie war vollzogen. Der Handlung selbst waren nur jene Formen vorbehalten, die Arie selbst war überwiegend reflektorisch, brachte also die Gedanken und Empfindungen des Beteiligten an dieser Stelle des Verlaufes zum Ausdruck. Von dem begleiteten Rezitativ machte man nur zwei-, höchstens dreimal Gebrauch, und zwar an den entscheidenden Wendungen der Handlung. Die Betrachtungen unserer Literatur knüpfen an diese Formgebungen an.

Die ältere musikalische Ästhetik und die der Oper insbesondere verdankt ihre Entstehung und den weiteren Ausbau der französischen Literatur. Sie aus einer großen Anzahl von Werken schöngeistigen, nicht ausschließlich musikalischen Inhalts zusammengestellt und in lichtvoller Darstellung entfaltet zu haben, ist ein großes Verdienst Ecorchevilles und seines Buches »De Lulli à Rameau, l'esthétique musicale«, an das jede Weiterführung der Materie schon deswegen anknüpfen muß, weil die hier dargelegten Grundanschauungen noch lange, bis in die Zeit der Enzyklopädisten, ja über sie hinaus, nicht nur für ihre Heimat, sondern auch für die italienische und deutsche Literatur maßgebend blieben. Sie können hier nur in aller Kürze und so weit sie zum Verständnis notwendig sind, erörtert werden.

Die Ästhetik jener Männer des ausgehenden 17. und der ersten Dezennien des 18. Jahrhunderts beruht durchaus auf einem strengen Rationalismus, auf der unantastbaren Hegemonie der Vernunft in allen Fragen der Kunst. Mögen sie nun ein Empfindungsleben überhaupt perhorreszieren, mögen sie es dulden und nur den Regeln des kontrollierenden Verstandes unterwerfen, schließlich läuft ihre Endabsicht doch immer darauf hinaus, daß die Kunst in ihrem Wesen eine nachahmende sei. Was nicht dem Geist ein Objekt zeigt, was sich durch ein plastisches Bild nicht wiedergeben läßt, ist ihr fremd. Da sich nun aber die künstlerische Inspiration nicht völlig leugnen ließ, so faßte man sie als eine Fiktion, die sich dem System zu unterwerfen habe; sie solle sich der Natur so weit als möglich nähern, sie solle ihre Übertragung vorstellen: l'imitation, die Nachahmung. Man verstand aber unter »Natur« nicht die Gesamtheit der uns umgebenden Phänomene, sondern eine ausgewählte, typische. Als ein notwendiger Vermittler zwischen Natur und Nachahmung tritt deshalb die Wahrscheinlichkeit, vraisemblance, ein Begriff also, der der Objektivität ebenso angehört, wie dem subjektiven Empfinden. So rettete diese Ästhetik scheinbar einen Gegensatz, indem sie zwei Gegensätze, das Ich und das Nicht-Ich zusammenwirft. Unter Nachahmung versteht man denn diejenige, welche dem allgemeinen Geschmack zu recht sei. Das ganze System ist also eine durch geschickt gewählte Begriffsbestimmungen kachierte Tautologie. Man übersah, daß hier Richter und Partei eine Person war.

Wie nun stellte sich eine solche Ästhetik zu dem Phänomen: Musik? Bei der noch untergeordneten Rolle der damaligen Instrumentalmusik knüpfen die Betrachtungen an das in Frankreich dominierende Genre, die Oper an. Die leitende Idee läßt sich dahin zusammenfassen: Der Künstler reproduziert das in der Natur Gegebene und teilt das so selbst Empfundene dem Hörer mit. Da die Musik in Tönen und Geräuschen der Natur keine Vorbilder besitzt, so sah man sich genötigt, eine indirekte Nachahmung, die der Empfindungen und Leidenschaften zuzugeben. Wie aber die auf Nachahmung beruhende Empfindung von der spontanen unterscheiden? Die Lösung des Problems wird umgangen, indem die Begriffe nachahmen und ausdrücken als synonyme gefaßt werden, in dem Sinne, daß jede Empfindung als Reproduktion der Natur selbst erfaßt wird, deren Modell der Schaffende in sich trägt. In dieser seltsamen Metaphysik endet der Rationalismus, weil er sich zu der einzig möglichen Schlußfolge: der Ablehnung der Musik überhaupt, denn doch nicht entschließen kann. Eine lebhafte Diskussion rief zunächst die bekannte Schrift des Abbé Raguenet (Parallèle) hervor, die gegenüber der Überlegenheit des französischen Sujets die Kühnheit und Schönheit der italienischen Arie und den Reichtum ihrer Begleitung betonte. Ihm antwortete Lecerf und auf die Entgegnung Raguenets replizierte jener. Dieser Streit trug dazu bei, die ästhetischen Grundanschauungen auf beiden Seiten zu klären. Gegenüber der italienischen Partei, die betonte, daß das musikalische Empfinden genüge, eine Ästhetik des Musikalisch-Schönen zu begründen, wußte die der französischen durch geschickte Beweisführung mit der Anschauung durchzudringen, daß auch hier der Intellekt allein zu bestimmen habe. Musik als Ohrenvergnügen sei Prostitution. Die Zweckbestimmung der Musik sieht man in der Malerei der

Gegenstände, in der Charakteristik von Dingen, die der Verstand schon selbst sich vorzustellen vermag. Der reinen Instrumentalmusik wird, soweit sie nicht tonmalt, jede Berechtigung abgesprochen. Musik an sich drücke nichts aus, sondern könne nur in Verbindung mit einem gegebenen Gedanken verstanden werden.

Noch völlig unter dem Drucke dieser Theorie der Nachahmung steht der Italiener Muratori, der im ersten Dezennium des Jahrhunderts sich äußerte. Er kommt zu dem Schluß, daß, während die Musik sich mit der Lyrik wohl vereinigen lasse, sie sich in der Tragödie und Komödie, wo es auf die Nachahmung wahrhafter Personen und Taten ankomme, mit ihren Unterredungen nicht vertrage. Solche Personen sängen nicht. Muratori geht also von der Ansicht aus, daß die Oper auf den Gesetzen der Tragödie fuße. Er würdigt noch nicht das Ineinandergreifen mehrerer Künste und versteht nicht, daß hier eine Schöpfung vorliegt, die eigenen Gesetzen untersteht. Die Frage ist also noch nicht einmal richtig formuliert. Diesen Irrtum teilt Gottsched. Die Oper sei wie die Tragödie »eine Nachahmung einer menschlichen Handlung, dadurch eine gewisse moralische Lehre bestätigt wird«. Die Fabeloper verwirft er als unnatürlich und der Wahrheit nicht entsprechend. In der Handlung zu singen hält er mit den Gründen des Muratori für eine dramatische Unmöglichkeit. So untersteht auch Gottsched der französischen Lehre von der Vraisemblence, geht aber, logischer als sie, bis zur Verwerfung des Genre Oper überhaupt. Dazu kann sich trotz aller Bedenken Hudemann denn doch nicht entschließen. Ja er widerlegt Gottscheds Einwände gegen die Fabeloper. Würden Zaubereien von geschickten Meistern in einer Oper gebraucht, so schafften sie dem Verstande das ihm sehr beliebte Unerwartete und Wunderbare. »Es ist dem Verstande angenehm, auf eine sinnreiche Weise betrogen zu werden und er zürnet nicht, daß man ihm falsche Personen und Dinge vorbildet, wenn sie ihm Gelegenheit geben, etwas Wahres durch sie zu erkennen.« Nun wendet sich der Autor zur historischen Oper. Man werfe ihr vor, »daß deren Personen weder Schrecken noch Mitleid erregen.« »Was den Schrecken betrifft, so wird daran nichts verloren sein, wenn selbiger der Oper mangelt: denn wer sähe sich gerne in einen schreckhaften Affekt gesetzet?« Hudemann begegnet sich hier mit der älteren Lessingschen Auffassung des Tragischen. Dieser hatte bereits 1756 in der Vorrede zur Übersetzung von Thomsons Trauerspielen erklärt, nur die Tränen des Mitleids und der sich fühlenden Menschlichkeit seien die Absicht des Trauerspiels, oder es könne gar keine haben. Aus Hudemann spricht aber anders als aus Lessing, der überall der Poesie das Recht freier Entfaltung der Leidenschaften zuspricht, der Geist jener Zeit, der alle Affekte ins Anmutige, Zahme, abzuschwächen geneigt war. Zu einer glücklicherweise anderwärts kaum noch verteidigten Auffassung der Oper als einer Folge angenehmer Musikstücke gleitet aber Hudemann herab, wenn er selbst das Mitleid als ihren Stoffen entbehrlich bezeichnet, mit der bekannten Moral: »sollte man sich nun nicht wundern, daß es noch Leute gäbe, die sich schreckhafte und traurige Stunden mit Gelde erkaufen, da sie doch genugsam Gelegenheit bekommen, umsonst in ihrer Kammer zu erzittern und zu trauern?«

Sind diese Auslassungen für die ästhetischen Gesichtspunkte charakteristisch, unter denen damals die Oper betrachtet wurde, so sind diejenigen L u d w i g s wertvoll nicht so sehr wegen seines dem Gottschedschen gleichenden Standpunkt gegenüber der Oper, »die nicht nur nicht lehren, sondern auch die Leidenschaften nicht reinigen könne«, als wegen der Aufdeckung ihrer dramatischen Mängel, die bereits einen Weg zu ihrer Vervollkommnung andeuten. Das Rezitativ läßt er noch allenfalls gelten. »Doch was soll ich mit der Arie anfangen?« »Wenn das Rezitativ beendigt ist, so kann man ohne große Schwierigkeiten erraten, was man in der Arie vortragen will.« Hier deckt Ludwig die Schwäche der damaligen Opernsujets auf. Die Arie um 1740 und noch Jahrzehnte später ist zumeist keine Äußerung eines ursprünglichen Affektes, sondern eine aus dem Affekt abgeleitete Reflexion. In der Überzahl der Situationen erscheint dieses plötzliche Rückfluten des Affektes, diese Abkehr der Stimmung zu einer das Ich betrachtenden Reflexion psychologisch unwahr. Aber auch dort, wo sich die Verse der geschlossenen Formen als ein Weiterspinnen der vorher aufgezeigten Seelenstimmung erweisen, bleiben sie doch in ihrer allgemeinen, nicht an den realen Fall angeschlossenen Fassung kalt, seelenlos, ja häufig unwahr. Ludwig empfindet das sehr fein, wenn er in der Arie geradezu das Hindernis findet, die Handlung wie in der Tragödie auf die höchste Stufe der Erregung zu führen. Aber Ludwigs Kritik bleibt eine negierende, die zu positiven Vorschlägen nicht vordringt.

Einen weiteren Blick bekundet U f f e n b a c h, wenn er für die Zauberoper eintritt. Fesselnd ist es, daß er die rationalistische Denkweise so weit zu verleugnen wagt, daß er das l'art pour l'art für die Musik aussprechen kann. »Möchte man fragen, was kriegt der Verstand dabey zu denken, so erwidert man, dasjenige was er bei Anschauung aller Künste zu denken hat.« »Was bekommt doch der Verstand bey dem Betrachten einer schön verfertigten Statue, eines künstlichen Gemäldes zu gedenken?«

Einer so gearteten, noch in die weite Ferne einer zukünftigen Entwicklung gerichteten Ästhetik steht die in den Vierzigerjahren vorherrschende nüchternere Betrachtung gegenüber, die sich nur erst mit schüchternen Versuchen einer Besserung herauswagt. Hierhin gehört S c h e i b e mit seinem kritischen Musicus von 1743. Auch er erkennt der Oper eigene Gesetze noch nicht zu, will vielmehr, daß sie in allen Stücken die Regeln beweise, die in den Trauerspielen oder Lustspielen beobachtet werden. Die Musik hat sich also dem Libretto unterzuordnen. Deshalb ist Scheibe kein Freund der Arie, verlegt vielmehr das Schwergewicht auf das Rezitativ und empfiehlt eine Erweiterung und Vermehrung des Accompagnamento. Wurden, wie Scheibe es wünscht, die Höhepunkte des Verlaufes in die musikalische Sphäre einbezogen, so daß das Orchester die Schilderung der Affekte und Vorgänge übernahm, so war ein gewichtiger Schritt zur Annäherung und Verschmelzung von Wort und Ton, Handlung und Musik vollzogen, eine Anregung der später in immer wachsender Ausdehnung vorzüglich von Jomelli Folge gegeben wurde.

Ganz ein Kind seiner Zeit, befangen in ihren Vorurteilen, sympathisch durch die aufrichtige Bewunderung seiner grossen Zeitgenossen, dabei ein ernsthafter feiner Kopf, nimmt der Berliner C. G. K r a u s e eine hervor-

ragende Stellung unter den Musikschriftstellern der Hasse-Graun-Periode ein. Kein anderes Werk wie das »Von der musikalischen Poesie« von 1753, gestattet einen so tiefen Einblick in die ästhetischen Vorstellungen der Gebildeten jener Tage. Hier ist in klarer Darstellung zusammengefaßt, was sie in der Oper suchten, was für Ansprüche sie stellten, wie sich das geistige Leben überhaupt mit ihr abfand. Wir dürfen Krause als den Apologeten der Hasseschen Schule betrachten. Wir, die wir ihr fernstehen, die wir gar nicht mehr recht begreifen können, wie sie die Theater Europas beherrschen und den Besten der Zeit hat genügen können, werden erfreut sein, durch das Bekenntnis ihrer ästhetischen Grundanschauungen und künstlerischen Lebensbedingungen ihre Wurzeln bis in die Tiefe aufdecken zu können.

Gleich Hudemann und Ludwig erkennt er in der Oper eine vom Schauspiel unterschiedliche Spezies mit eigenen Gesetzen. Hier müßten Musik und Poesie miteinander arbeiten. Jede müsse etwas nachgeben. Diese Verschmelzung sei nicht wider die Natur; empfände doch niemand gesprochene Verse als unnatürlich, wie wohl niemand in Versen rede. In allen Künsten werde die Natur nicht simpel, sondern verschönert dargestellt und so sei die Oper nicht die Tat selbst, sondern eine Abschilderung derselben. Diese Erwägungen waren gegenüber der französischen Lehre und der radikaleren Gottscheds nicht überflüssig. Eine ethisch-didaktische Bestimmung des Dramas überhaupt erkennt er nur insofern zu Recht an, als es die Aufgabe habe, »das menschliche Leben mit den natürlichen Folgen unserer Handlungen abzuschildern und uns die Temperamente und Neigungen der Menschen samt den Gründen anzuzeigen, welche uns auf dem Wege der Tugend zu wandeln bewegen oder davon abzugehen verleiten.« Das ist eine für seine Zeit ungemein fortgeschrittene Auffassung, bedenkt man, daß Lessing noch 1756 an der sittlichen Wirkung der Tragödie festhielt. Für die Oper verlangt Krause eine durchaus simple Handlung. Die Musik absorbiere das Interesse des Hörers in zu hohem Maße, als daß er einer komplizierten Verwicklung folgen könne. Die Zauberoper verteidigt er mit Hinweis auf die französischen Libretti, denen er vor den italienischen, die sich allzusehr der Tragödie näherten, den Vorzug gibt.

Bekunden diese seine Betrachtungen der Beziehung der Handlung zur Musik eine gewisse sichere Selbständigkeit gegenüber der damals allgemeinen Unterwerfung unter das Joch der Poesie des Metastasio, so bedeuten hingegen diejenigen der Aufgaben des dramatischen Komponisten völlig eine Rechtfertigung des Hasseschen Kunstideals. Er erblickt den Zweck der Musik in der Erregung der Affekte. Tonmalerei kennt er nur als Schilderung äußerer Vorgänge der Natur und spricht ihr nur eine untergeordnete Bedeutung zu. Von jener Tonmalerei im höheren Sinne, wie sie Joh. Seb. Bach eigen, weiß er ebenso wenig, als die Praxis seiner Vorbilder Hasse und Graun. Befremdlich, daß aus dieser Welt Bachscher Größe auch nicht ein Lichtstrahl in die Produktion der angesehenen Operisten seiner Zeit gefallen ist. Nicht alle Affekte dünken Krause der Musik gleich zugängig. Er geht hier, noch im Banne der rationalistischen Ästhetik, von dem Begriff Nachahmung aus, indem er das Singen als

den Reflex eines seelischen Prozesses erfaßt. »Wir singen, wenn Freude, Hoffnung, Liebe, Traurigkeit, Schmerz und Verlangen sich unserer bemeistern. Wir tun es aber nicht, wenn Furcht, Verzweiflung, Kleinmütigkeit, Zorn und Neid das Gemüt in Unruhe setzen.« Sind nun, fragt er, die letztbenannten Leidenschaften natürlich und der Musik erlaubt? Krauses Standpunkt gebot eine Verneinung der Frage. Er sucht aber die Bejahung auf einem Umwege zu begründen, indem er anführt, man habe beobachtet, daß »das Schreyen eines erhitzten Weibes solche Töne in sich halte, die sich in der Musik nachahmen lasse«. Man versuchte daher nach und nach auch andere Arten der Gemütsbewegungen darinnen abzubilden, »mit welchen die Natur das Singen eben nicht so unmittelbar verknüpft hat und jetzt hören wir in Tönen alle Empfindungen des Herzens nachgeahmt und ausgedrücket.« Er glaubt aber folgern zu müssen, daß, je weiter ein Affekt von dem ursprünglichen Gebrauch der Musik entfernt sei, je seltener er in der musikalischen Poesie vorkommen dürfe. Hierhin gehöre der Zorn, die Raserei, die Verzweiflung. Folglich seien auch die Vorstellungen solcher Leidenschaften nicht eigentlich musikalisch. Noch einmal kommt er an anderer Stelle auf diese seine Ästhetik zurück. Nachdem er festgestellt, daß das Zärtliche und Angenehme den vornehmsten Platz in der ganzen musikalischen Poesie behaupte und das Finstere und Schreckliche der Oper garnicht gemäß sei, geht er sogar soweit zu verlangen, es müsse selbst die Traurigkeit angenehm und das Mitleid zärtlich sein, ja alle Affekte der Furcht, des Schreckens, des Zornes, der Wut, der Verzweiflung dienten nur zur Erhebung und Verschönerung des Sanften, des Anmutigen und des Reizenden.

Aufrichtiger hat sich kein anderer Zeitgenosse ausgesprochen. Hier spricht das ästhetische Glaubensbekenntnis eines echten Sohnes jener Zeit, die einmal jede Leidenschaft ins Zarte, Angenehme und Reizende hinüberzuspielen geneigt war, dann aber vor allem nur in raschem Zugreifen ohne geistige Arbeit genießen wollte und so das Leichtfaßliche also in der Musik, die ohrenfällige Melodie, als vornehmstes Ausdrucksmittel annahm. Krause gibt uns selbst den Aufschluß zum Verständnis dieser Art des Kunstgenusses, wenn er sagt, in allen Künsten herrsche die Mode. »Ehedem liebte man die Gemählde, vor denen man eine halbe Stunde sitzen muß, ehe sich eine gewisse Schönheit derselben entdeckt, jetzo liebt man mehr was angenehm, munter ist, schöne Farben und das, was bald und reizend in die Augen fällt.« Wir werden nun gegenüber solchen Bekenntnissen Inhalt und Form der Hasseschen Oper und derjenigen der neapolitanischen Schule verstehen, als die Erfüllung der Ansprüche selbst der Gebildeten, die eben hier nichts anderes suchten, als leichte Unterhaltung, ein wenig Rührung und Freude an schönen Stimmen und vokaler Kunstfertigkeit. Wir wissen aber, daß dennoch in der Niederung dieses Kunstbetriebes, die Bestrebungen der Musik höhere Aufgaben zu erschließen, niemals ganz aussetzten, daß vorzüglich Hasse und Perez den beschränkten Kreis erweiterten und im begleiteten Rezitativ, öfter als in der Arie wahrhaft tragische Töne fanden. Wir werden so das Verdienst dieser Meister, im begleiteten Rezitativ wenigstens den einen oder andern Höhepunkt musikalisch zu erfassen, nach Gebühr zu schätzen wissen.

Aber auch Krause selbst dringt doch vielfach zu Anschauungen vor, die für die Zukunft der Oper bedeutungsvolle Winke enthalten. Zwar akzeptiert er ohne weiteres die hergebrachte Scheidung in Rezitativ und Arie, die bei einem gewissen Objekt der Gemütsbewegung stehen bleibe, rühmt aber als gut, wenn durch eine glückliche Kühnheit zuweilen selbst ein Stück Handlung mit in die Arie gebracht werde, »wenn nehmlich die vorgestellten Personen bey vieler Rührung in großer Aktion begriffen sind.« Er tadelt die Anlagen der Arien des Metastasio, die selten etwas von der Handlung in die Arie brächten, so daß der Zuhörer das rührende Vergnügen entbehren müsse, die Affekte recht in ihrer Verwirrung im Stücke zu sehen. Hier ist diejenige dramatische Umgestaltung gefordert, die tatsächlich eine neue Ära der theatralischen Musik vorzüglich in dem Ausbau der musikalischen Szene ermöglichte.

Seine Anschauungen über das obligate Rezitativ decken sich etwa mit denjenigen Scheibes, aber auch hier jene Scheu vor wirklicher Tragik, die Besorgnis, sie könne das Anmutig-Schöne verdrängen. Mehr als zwei oder drei Accompagnamenti dürften in einer ordentlichen Oper nicht vorkommen. »Wenn man dieselbe so komponiert und der ganze rezitative Vortrag so gesetzt wäre, wie Herr Graun sie setzt, so würde dadurch die poetischen Vorstellungen ganz ungemein verschönert, verstärket und rührender gemacht werden. Diese Rührung würde aber so stark seyn, daß der Zuhörer der gleichen zu ofte und zu starke Rührung nicht aushalten könnte; sein Herz wäre nicht fähig sie zu fassen, seine Empfindung würde erschöpft und stumpf werden und dergleichen Rührung wäre gar keine Rührung mehr.« Unzweifelhaft schildert Krause hier die Aufnahmefähigkeit tragischer Musik seiner Tage ganz zutreffend. Es bedurfte eines allmählichen, vorsichtigen Vorwärtsschreitens, die Opernfreunde einer ernsteren und tieferen Musik zu gewinnen. Erklärte doch der durchaus fortschrittlich gesinnte Schwabenherzog Karl Eugen noch 13 Jahre später, nach der Beendigung der Aufführung von Jomelli's »Vologeso«: es sei zwar ein Meisterstück, aber er könne es nicht mehr hören, »weil es mich hier (auf seine Brust deutend) allzu heftig erschüttert.« So erklärt sich denn auch, warum die italienische Reform das Rezitativ nicht durchweg zum Accompagnamento steigerte, die Aria di bravura beibehielt, dann aber, daß das Glucksche Musikdrama in Italien gar keinen und in Deutschland erst von Frankreich aus festen Boden fassen konnte.

Mit dem Jahre 1754 treten die Franzosen als Kritiker der italienischen Oper, die sich mit der serva padrona in Paris viele Freunde gemacht hatte, wiederum auf den Plan. Ihr Urteil ist insofern von besonderem Wert, als sie mit anderen Voraussetzungen als Italiener und Deutsche an dieses ihnen fremde Gebilde herantreten. Lully und Rameau hatten die französische Oper auf Grundlagen errichtet, die, abseits dem Entwicklungsgange der italienischen Schwester, mit ihren Wurzeln bis auf Cavalli und die Venezianer zurückgehen. Die französische Ästhetik nach 1750 sagt sich allmählich von der rationalistischen Betrachtungsweise der Musik als einer nachahmenden Kunst los. Und das schon Blainville mit seinem »L'esprit de l'art musicale« von 1754. Er erkennt der Musik zwei wesenverschiedene Funktionen zu, wenn er dem aus dem Spieltrieb geflossenen

genere sonabile, der Freude an Ton und Tonverbindung, das genere cantabile, unter dem er objektivierende Ausdrucksmusik in unserem Sinn versteht, gegenüberstellt. Jene Musikgattung habe ihren Wert vorzüglich als clair et obscur, als Vermittlung von Gegensätzen, diese aber sei der Stamm aller Musik. Die italienische Arie weist er vorzüglich in jene Sphäre, die französische Musik hingegen gehe ganz in Ausdruck auf. Aber die Italiener besäßen ein gewisses Sichgehenlassen, eine höhere Erfindungskraft als die Franzosen, die sich allzu sehr leiten ließen par cet esprit de raison, toujours en garde contre lui même. Diese Anschauungen Blainvilles bezeichnen eine unverkennbare Überlegenheit über die ästhetische Gedankenwelt der Deutschen und Italiener. Wenn ihnen der Beruf der theatralischen Musik auf eine ängstliche Selektion der Affekte, eine Scheu vor dem Großen und Tragischen hinausläuft, der sich am liebsten auf das Anmutig-Zarte beschränken möchte, so ist in dieser französischen Auffassung einmal die Anerkennung der Existenzberechtigung einer auf die Form und die musikalischen Verhältnisse selbst begründeten Musik, die ja die ältere Ästhetik geradezu als Prostitution gebrandmarkt hatte, bemerkenswert, dann aber wichtig, daß die Grenze des musikalischen Ausdrucksvermögens gar nicht umschrieben, also so weit gesteckt ist als möglich. Daß eine solche Zuversicht in der Kraft des sonoren Elementes von Einfluß auf die Produktion werden mußte, ist unverkennbar. Bei Blainville taucht wiederum der Gedanke auf, daß aus einer Vereinigung der Vorzüge der französischen mit der italienischen Kunst eine höhere Einheit zu erreichen sei. Er denkt sich diesen Prozeß vollzogen, einmal in einem höheren Ausleben der melodischen Freiheit, als ihr der französische esprit de raison bisher gestattete, dann aber in einem Aufschwunge des trockenen ton de barreau des italienischen Secco zu einem ausdrucksvermögenden, dem eigentlichen Chant genährten Vortrag, und in einer Ablehnung jener italienischen Arie, qui en font selles à tous cheveaux.

Als unbedingter Anhänger der italienischen Partei erweist sich J. J. Rousseau. Auch ihm hat es die entwickeltere Melodie Italiens angetan. Er geht sogar soweit zu behaupten, daß die Deklamation, die Poesie der Melodie untergeordnet sein müsse, ja daß man Leidenschaften überhaupt nicht musikalisch darstellen könne, ohne ihnen den geheimen Reiz zu geben, welcher von ihnen unzertrennlich sei, daß man das Herz nicht rühren könne, wenn man dem Ohr nicht gefalle.

In entschiedenem Gegensatz zu ihm urteilt D'Alembert in seiner Schrift »La liberté de la musique« von 1760. Von einer Beschränkung der Musik auf das Anmutige und Heitere will er nichts wissen: nous prouvons tous le jour, qu'elle n'est pas moins susceptible d'une expression tendre, et douloureuse. Auch er glaubt allerdings die dramatische Musik Italiens der heimischen überlegen. Statt sie aber, wie Rousseau, sans phrase anzunehmen, will er das französische Sujet beibehalten und ihr die italienische Musik anpassen. So sieht denn auch dieser Philosoph in einer Annäherung beider Stilarten einen Gewinn für die Oper, den sie denn auch so davon tragen sollte, bei den Italienern durch die Auffrischung der Handlung in französischem Sinne, in der Erweiterung und durch orchestrale Farben gehobenen und gesangsmäßigen Gestaltung des Rezitativs, in der Übernahme

des Chors, der Tänze und der Instrumentalstücke, bei Gluck durch jene Durchdringung französischer Ausdrucksweise mit italienischer Melodik, aus der ein ganz eigener Stil hervorging. Die Mißstände des Arienwesens kennzeichnet D'Alembert scharf und zutreffend. Schroffer, als andere, lehnt er überhaupt diejenigen ariosen Textunterlagen ab, die, die Handlung aufhaltend, auf Vergleiche, Maximen und Bilder hinauslaufen und gesteht nur denjenigen dramatische Existenzberechtigung zu, die einen Bestandteil der Handlung ausmachen. Für ihre musikalische Verwertung verlangt er folgerecht eine wesentlich veränderte, dramatischen Rücksichten angepaßte Form. Er verwirft jede Wiederholung der Worte, der Passaggien, Kadenzen und das Da-Capo, selbst den zweiten Teil hält er für zuweilen entbehrlich.

Algarotti in seinem »Saggio sopra l' opera» von 1755 nimmt seinen Ausgang von dem Grundsatze, daß die Oper eine Vereinigung mehrerer Künste sei: der Poesie, der Musik, der Mimik, des Tanzes und der Malerei, zu dem Zwecke, die Sinne zu erfreuen, das Herz zu bezaubern und dem Verstande eine angenehme Täuschung vorzuspiegeln. Den älteren Objektivismus hat er also überwunden. Aus dieser Anschauung der Oper als Gesammtkunstwerk folgert er zunächst die Notwendigkeit eines freien Schaffens des Dichters und Musikers, uneingeengt durch Rücksichten auf Personenfragen und Theaterverhältnisse. Dann führt er gegen die Fabeloper an, daß sie regelmäßig in einen Augenschmaus entarte. In der historischen Oper dagegen verschmelze sich die Musik nicht so ganz mit der Poesie. Er entscheidet sich für eine einfache, natürliche Handlung in recht fremde und ferne Zeiten gerückt. Wie Richard Wagner hundert Jahre später, betrachtet Algarotti als den Inhalt dessen, was der Operndichter auszusprechen habe, das »von allem Konventionellen losgelöste Reinmenschliche«. Wir dürfen nun freilich nicht erwarten, daß er dieser Erkenntnis weiter nachgeht, als ein nüchterner Beobachter, der wohl die Entartungen der Oper erkennt, aber doch mit den bestehenden Verhältnissen sich abzufinden weiß. Ja, er beklagt sich sogar über das unaufhörliche Tasten nach Neuem, das einer jungen Kunst förderlich, einer so reifen Kunst wie der jetzigen Musik schaden müsse. Es ist ungemein interessant, zu erfahren, in wie hohem Grade die Oper damals als ein Produkt der gesamten kulturellen Anschauungen und Sitten galt, innerhalb deren der Persönlichkeit nur eine bescheidene Individualbetätigung zugestanden ward, wie etwa einem Baumeister des alten Ägypten innerhalb des unverbrüchlichen und unabänderlichen Kanons des Gesamtlebens. Im einzelnen verlangt Algarotti gleichfalls eine häufigere Anwendung des Accompagnamento. Das Mißverhältnis zwischen Secco und Arie werde so weniger fühlbar sein. Wir sehen, daß die ältere Auffassung eines Krause, die nur zwei bis drei begleitete Rezitative in der Oper dulden wollten, überwunden zu werden beginnt. Die Arie erfaßt er noch nach der alten Weise als ein von der Handlung abgelöstes Stimmungsbild, und begehrt nur die Ausmerzung ungesunder Auswüchse. Er besteht auch auf eine reichere und ausdrucksvollere Instrumentation. Jomelli war wohl der erste, der sich diese Erwägungen zunutze gemacht hat. Lebhaft tritt er ferner für die Aufnahme des Chores, der Tänze, und zwar als eines integrierenden Bestandteiles der

Handlung im französischen Sinne ein. Also auch der Italiener Algarotti bekennt sich zu der Anschauung, daß die alte opera seria durch die Einführung französischer Elemente frische Lebenskräfte gewinnen könne.

Nicht mehr als Algarotti fordert Ranieri Calzabigi, der Dichter, dem der Ruhm bleibt, diese Forderungen in reinster Form und in strengerer Durchführung, als vor ihm Frugoni mit seinen Parmeser Textbüchern und Coltellini mit seiner »Ifigenia in Tauride« poetisch gestaltet zu haben.

Ich kann mich über seine literarischen Auslassungen kurz fassen und auf ein jüngst erschienenes Buch des Ghino Lazzeri »La vita e l'opera di R. C., Cità di Castello«, 1907, verweisen, das nur leider wiederum wie die Arbeiten Tiersots über Gluck im Ménestrel und Aberts über Jomelli die gesamte geistige Strömung der Zeit zu wenig berücksichtigt, so daß man hier den Eindruck gewinnt, Calzabigi sei auch, nicht nur als Dichter, sondern auch als Kritiker und Ästhetiker der spiritus rector der Reform gewesen. Das ist nun durchaus nicht der Fall. Seine Beiträge zu unserer Frage bringen kaum einen Gedanken, der nicht vor ihm von anderen ausgegangen wäre. Er hat das selbst in anerkennenswerter Bescheidenheit zugegeben, wenn er erklärte, ich habe nur den Mut gehabt, auszusprechen und schriftlich auseinanderzusetzen, was andere Literaten seit langer Zeit gedacht haben. Auch er ist, ein Bewunderer des Metastasio, über ihn hinausgewachsen und hat die Schwächen seiner dramatischen Konzeption treffend gekennzeichnet. Ähnlich dem Algarotti wünscht er der Oper eine Handlung, die dem Dichter und Musiker gestattet, die rein menschlichen, von aller Konvention befreiten Affekte des Seelenlebens zu entfalten und für sich sprechen zu lassen. Alle Vorgänge müßten sich auf diese Aufgabe zurückbeziehen. Sein Ideal ist deshalb die in diesem Sinne gestaltete Fabeloper: ein natürlicher, der Wahrscheinlichkeit genäherter Vorgang im Rahmen der französischen opéra lyrique, berührt sich mit demjenigen Algarottis, dessen Anschauungen über Rezitativ und Arie, als Umschreibung des Vorangegangenen und als Abschluß der Szene, er gleichfalls teilt. Gedrängtheit des Stils, Vermeidungen rhetorischer Weitschweifigkeiten, von Vergleichen und Sentenzen, das alles ist auch sein Postulat. Energischer als andere wehrt er sich gegen den Brauch des frohen Ausganges der Handlung, wo er nur mit einer Beugung ihres natürlichen Verlaufes zu erreichen sei, wogegen man freilich weder dem »Orfeo« noch der »Alceste« den Vorwurf ersparen kann, sich ihm dennoch unterworfen zu haben. Calzabigis Verdienst beruht füglich nicht so sehr in seiner besseren theoretischen Einsicht in die Gesetze der Oper, als in ihrer Übertragung in die Praxis. Erwägt man die persönliche Anregung, die er durch den hinreißenden Vortrag seiner Verse auf Gluck ausübte, bedenkt man den Eindruck der Bekanntschaft mit der 1756 in Wien aufgeführten »Ifigenia« des Traëtta auf Gluck, die sich nicht nur in der Gesamtanlage des »Orfeo«, sondern auch in Einzelheiten, so in den Furienszenen bis auf melodische und harmonische Wendungen nachweisen läßt, so scheint mir das Phänomen erklärt, daß der bisher im Kreise der Modeoper behaglich weiterschaffende Fünfzigjährige nunmehr nicht nur in der äußeren Form, sondern auch in der Kraft und im Ausdrucksvermögen, in der Wahrheit und Schönheit der

Tonsprache mit einem Ansatz die höchste Höhe musikdramatischer Größe erreichte, die das Jahrhundert bis Mozart erlebt hat.

Sie haben nun die wichtigsten Äußerungen zu unserem Gegenstande bis zum Einsetzen der ersten reformatorischen Versuche der Dichter Frugoni in Parma, Coltellini und Calzabigi in Wien und ihrer Musiker Traëtta und Gluck kennen gelernt. Ich muß es mir versagen, ihren Einfluß an diesen Reformwerken im einzelnen nachzuweisen und den literarischen Streit, der nunmehr vorzüglich an Glucks Neuerungen anknüpft, weiter zu verfolgen. Sie haben gesehen, daß die Mehrzahl der Ästhetiker sich mit einer Reinigung des Opernwesens und mit einem Ausbau der italienischen Oper nach der dramatischen Seite hin begnügte und nur wenige Stimmen, deren gewichtigste D'Alembert abgab, eine völlige Abkehr von dem italienischen Opernstil forderten. Jener Richtung folgend und an den überkommenen Grundzügen festhaltend haben die Italiener Jomelli, Traëtta, Majo, Sarti und andere vermocht, die alten Formen mit neuem Inhalt zu füllen und die musikdramatischen Forderungen der Zeit zu verwirklichen. Auch Gluck steht im »Orfeo«, ja noch in der »Alceste« dieser konservativen Partei nahe. Erst in Paris, mit seiner radikaleren Ästhetik, hat er den entscheidenden Schritt getan und mit den »Ifigenien« Werke geschaffen, die eine weit energischere Absage an die Italiener vorstellen, als jene Werke. Im Verlaufe des fortgesetzten literarischen Disputes der Gluckisten gegen die Italiener beginnt sich die Idee Bahn zu brechen, die wohl als erster Marmontel und nach ihm Heinse aussprachen, daß mehr als eine Bauart, daß nicht nur ein Stil alleinige künstlerische Berechtigung besitze. Der Verlauf hat diesen Erwägungen entsprochen. Auch die Glucksche Oper, ebenso wenig wie Wagners Musikdrama, haben andere Gestaltungen hintanzuhalten vermocht. Die italienische Oper wurde durch Glucks Schöpfungen nicht verdrängt. Trotz der zeitweiligen Dekadenz, wie sie in der neuneapolitanischen Schule in Erscheinung trat, blieben die Taten eines Jomelli und Traëtta nicht ohne Nachwirkung. Dem gedankenlosen Genießen, der Auffassung der Oper als Unternaltungsschauspiel, ihrer Beschränkung auf das Anmutige, Heitere und Zarte unter Ausschluß wirklicher Tragik haben sie, auch dort wo Glucks Musik nicht ertönte, ein Ziel gesetzt. Ohne die hier geschilderten Bestrebungen und Anregungen der feingeistigen Kenner der Oper und ohne die ihnen verdankte Neubelebung des musikalischen Schaffens, wäre eine Stagnation unvermeidlich gewesen. Auch wenn sich ein unmittelbarer Einfluß dieses Kreises auf die Nachfolger nicht erweisen ließe, der Geist ihrer auf die höchsten Ziele gerichteten Künstlerschaft, der Wille zur reinigenden Tat hat nachgewirkt. Erst auf der von diesen Ästhetikern und ihnen angeschlossenen Künstlern geschaffenen Grundlage konnte sich die Mozartsche und die Oper der Klassiker erbauen.

2. Dr. Arnold Schering (Leipzig): »Geschichtliches über das Verhältnis von Oper und Oratorium.«

Beginn 4 Uhr 5 Min. — Schluß 4 Uhr 35 Min.

Hierüber wurde vom Referenten folgender Auszug zur Verfügung gestellt:

Der Referent gab einen gedrängten Überblick über die verschiedenen Oratorientypen des 17. bis 19. Jahrhunderts und wies darauf hin, daß das Oratorium seine Selbständigkeit der Oper gegenüber nie aufgegeben habe und selbst zu Zeiten anscheinend starker Hinneigung zu opernhafter Anlage eine Reihe stilistischer Eigenarten bewahrte, die es in ausgesprochenem Gegensatz zum Bühnendrama stellten. Das Oratorium besitzt gerade im Mangel eines geschauten Bühnenbildes und den sich daraus für den Dichter und Komponisten ergebenden Konsequenzen einen inneren Reichtum, der es zu einem durchaus eigentümlichen und unersetzbaren Bestandteil des Musikschaffens der letzten drei Jahrhunderte gemacht hat. Eine »Dramaturgie des Oratoriums« auf geschichtlicher Grundlage wäre ungemein erwünscht und würde die Ansicht bestärken helfen, daß die Möglichkeiten oratorischer Gestaltung sowohl hinsichtlich der Stoffwahl wie der musikalischen Durchführung noch nicht erschöpft sind. Der Referent hofft in anderem Zusammenhang ausführlicher auf das Thema einzugehen.

3. Dr. Eduard Wahl (München): »N. Isouards Leben und Werke«.

Beginn 4 Uhr 40 Min. — Schluß 5 Uhr 5 Min.

Dieses Referat wurde dem Kongreßausschuß nicht zur Verfügung gestellt.

Den Vorsitz übernimmt Prof. Dr. Adolf **Thürlings** (Bern).

4. Prof. Dr. Adolf Sandberger (München): »Neue Forschungen zu Caccini und Monteverdi.«

Beginn 5 Uhr 5 Min. — Schluß 5 Uhr 30 Min.

Hierüber hat der Referent folgenden Auszug zur Verfügung gestellt:

Im Gegensatz zur neueren und dem größeren Teile der älteren Literatur folgert der Referent aus den Quellen, daß Caccini nach Galilei eine hervorragende Stelle in der ersten Entwicklung des stile recitativo gebühre. In Monteverdis »Orfeo« (dritter Akt), interpretierte Referent das berühmte »Possente spirito« als unter dem Eindruck von Dantes Inferno, dritter Gesang, entworfen. Darnach legte er an der Hand des Textes zu »Proserpina rapita« dar, inwieweit unsere Kenntnis Monteverdis auch aus jenen Librettis bereichert wird, deren Musik nicht mehr erhalten ist.

3. Sitzung: Samstag, den 29. Mai, vormittag 10 Uhr 15 Min. bis 10 Uhr 50 Min.

M. Charles **Malherbe** (Paris) eröffnet die Sitzung, bedauert, daß er nicht tatsächlich den Vorsitz führen könne, da er durch Vorträge in anderen Sektionen verhindert sei und bittet Dr. Hermann **Abert**, diese Sitzung zu leiten. Dieser erteilt das Wort Josef Gregor (Wien) über: »Die historische Dramaturgie in der Geschichte der Oper.«

Beginn 10 Uhr 15 Min. — Schluß 10 Uhr 40 Min.

Hierüber wurde vom Referenten folgender Auszug zur Verfügung gestellt:

Es ist Gewohnheit geworden, dramaturgische Studien und Fragen der Dramaturgie überhaupt als aus vorwiegend praktischen Interessen heraus bestimmt anzusehen. Und nicht mit Unrecht, denn Anlaß zur Aufstellung solcher Fragen ist zunächst stets die Aufführung, das heißt das Kunstwerk als Aktuelles, so daß auch eine Beantwortung in aktuellem Sinne, im Sinne von Ausführung, Darstellung, »Regie« bis zu technischen Einzelheiten herab, gefordert werden muß. Je mehr künstlerische Sicherheit aber darin gewonnen wird und je mehr die bühnenmäßige Tradition dieser praktischen Dramaturgie anwächst, umsomehr wird die Forderung auftreten, den Boden des Aktuellen zu verlassen, die Studien zu systemisieren, wodurch freilich ihr anfänglicher Charakter bedeutend verändert wird.

Die geschilderte Entwicklung von Aktualität zur Systemisierung, die jedenfalls das heuristische Prinzip aller »Kunstlehren« darstellt, ist zugleich auch die erste Einwirkung eines eigentlich wissenschaftlichen Momentes. Auch dann, wenn sie seitens einer vorwiegend künstlerischen Individualität vorgenommen wird und dann die Aufgabe erhält, künstlerische Produkte theoretisch zu stützen oder zu erläutern. Vollkommen durchgeführt ist sie freilich erst, wenn ein entwickeltes wissenschaftliches System vorliegt, das nicht nur induktiv (aktuell) fortschreitet, sondern seine Ergebnisse auch deduktiv gruppiert und wertet, also von Grundsatz und Gesetz beherrscht wird. Für die Dramaturgie ergeben sich mit der Annahme dieser Forderung sogleich die wichtigsten Konsequenzen. Einmal haben wir es nun mit einer theoretischen Disziplin zu tun, die auf die letzte ästhetische Begründung ihrer Resultate mehr Wert legt als auf deren praktische Nutzbarkeit. Dann aber kann auch kein Zweifel darüber bestehen, daß wir stofflich nun nicht mehr vor einzelnen, aktuellen Kunstleistungen, sondern vielmehr vor der historischen Gesamtheit derselben stehen, wie sie von der Geschichte der Oper dargeboten wird.

Halten wir diese fortschrittliche Charakteristik mit unserem heutigen Bestande an opern-dramaturgischer Literatur zusammen, so ergibt sich zunächst sehr wenig, was sie stützen könnte. Denn die genannte Literatur erfüllt entweder dramaturgische Detailarbeit oder steht unter aktueller Tendenz, arbeitet aber jedenfalls noch ohne feste, wissenschaftliche Systeme. Es tut der Bedeutung unseres auf diesem Gebiete klassischen Werkes, H. Bulthaupts »Dramaturgie der Oper« keinerlei Abbruch, wenn wir uns gestehen, daß dasselbe weder von einheitlichen, objektiven Ideen getragen, noch musikwissenschaftlich fundiert ist. Die letztere Bestimmung trifft weit eher bei Hanslicks Schriften über die Oper zu, denen vielleicht die zweite Stelle zukommt, ohne daß aber auch hier über das Aktuelle hinausgeschritten, das Systematische erreicht worden wäre. Dramaturgische Detailarbeit, die dann Schriften wie die von Neitzel und anderen brachten, ergänzt unseren Bestand, prätendiert aber selbst nicht, bis zum Systeme einer exakt wissenschaftlichen Dramaturgie vorzudringen.

Die Notwendigkeit eines solchen ergibt sich aber auch von andrer Seite her. Jede dramaturgische Frage, welche durch die Geschichte der Oper aufgezeigt wird, vermag zwar durch die genannte Literatur beleuchtet zu werden, wird aber kein wissenschaftliches System vorfinden, in das sie einzureihen wäre. Nichtsdestoweniger liegt hier ein reiches Material zu

einer wissenschaftlichen Dramaturgie, die den Vorzug hätte, historisch zu sein und durch die Fühlung mit der Geschichte der Oper den Verlust praktisch-dramaturgischer Nutzbarkeit kompensieren würde.

Von der Seite der Geschichte der Oper herantretend, kann es auch nicht schwer sein, sich vorzustellen, welche Gruppierung die hauptsächlichsten Probleme innerhalb des Systems einer solchen theoretischen, historischen Dramaturgie finden werden. Sie werden ganz allgemein und ästhetischen Charakters sein, soweit sie sich auf die dramatischen Stoffe und deren Verarbeitung in Operntexten beziehen. Darauf betreten wir in der Frage der »Anwendung der Musik auf das Drama« oder einfacher in der Frage der Komposition eines Textes bereits musikalischen Boden. Hier liegt ein Problem vor, dessen Behandlung noch immer aussteht und das gleichwohl für Ästhetik und Dramaturgie die reichsten Früchte trüge. Es wird sich darum handeln, in welcher Weise die Vorlage als dramatischer Stoff und als Dichtung die Komposition bestimmen könne. Als drittes käme endlich die Frage in Betracht, wie das Dramatische eines Textes musikalisch tatsächlich ausgelöst und behandelt worden ist. Der qualitative Sinn der letzten Frage rückt dann die Betrachtung sogleich ins Historische; hier wird von der dramaturgischen Eigenart der Stilepochen, weiter ins Detail gehend der Komponisten und schließlich einzelner Kunstwerke gesprochen werden. Damit wäre dann auch die dramaturgische Detailarbeit erreicht, die nun weit zielsicherer zu Werke gehen könnte, weil sie auf musikwissenschaftlichem Boden stünde und ein ästhetisches System im Hintergrunde hätte.

Der Nutzen, der der Geschichte der Oper durch den Ausbau einer solchen historischen Dramaturgie erwachsen würde, ist ganz unverkennbar. Nirgends hat das Dramatische, das ist die bis zu sichtbarer Aktion verdeutlichte Idee, eine so große Rolle gespielt wie in der Musik, die sich denn auch alle dramaturgischen Hilfsmittel, von feinster Bühnenkunst bis zu gröbster Theatralik, dienstbar zu machen wußte. Selbst in der Dichtung nicht, in der es ja immer eine gewisse antidramaturgische Strömung gegeben hat. Für diese Buch- und Lesedramen aber gibt es auf dem Boden der Oper keine Parallelen. — Es braucht schließlich nicht gesagt zu werden, welcher Nutzen der praktischen Dramaturgie erwachsen würde, wenn sie sich durch ein wissenschaftliches System gestützt sähe.

Die große Menge der Literatur über Bühnenkunst besitzt heute nicht den Mut, das Aktuelle und das Praktische beiseite zu lassen und an den Ausbau eines wissenschaftlich-dramaturgischen Systems zu gehen. Es scheint, daß das bewußte Studium dramaturgischer Probleme in der Geschichte der Oper weit früher zum Ziele führen wird.

Es erfolgen hierauf einige allgemeine Betrachtungen. Dr. Abert fordert als wünschenswert für den nächsten Kongreß ein kritisches Referat, das alles das behandelt, was seit der letzten Zusammenkunft auf dem Gebiete der Operngeschichte geleistet wurde; es solle da untersucht werden, was geleistet, was unterlassen wurde, was noch zu tun sei.

Dr. L. Schiedermair (Marburg, Hessen) kommt auf eine Anregung vom letzten Kongreß in Basel zurück, in der die Herausgabe einer Oper von Terradellas, Traëtta oder Paër empfohlen wird.

Sektion Ie. (Lautenmusik.)

1. Sitzung: Freitag, den 28. Mai, nachmittags 4 Uhr 15 Min. bis 5 Uhr.

Vorsitzender: Dr. Jules **Ecorcheville** (Paris).

Da diese Sitzung ursprünglich im Programm nicht in Aussicht genommen war und mehrere angemeldete Referate, u. zw. von Dr. Louis Laloy (Paris), Karl Claudius (Malmö) und Tobias Norlind (Tomelilla) entfielen, wird zunächst die Festsetzung der Tagesordnung vorgenommen. Hierauf erstattete Dr. Ecorcheville als Präsident der im Jahre 1907 im Schoße der Internationalen Musikgesellschaft ins Leben getretenen »Kommission zum Studium der Lautenmusik« einen summarischen Bericht:

1. »Über die in den Pariser Bibliotheken befindlichen Bestände an Lautentabulaturen« und 2. »Über die Lautenkommission.«

Bezugnehmend auf die im Jahre 1908 von der Lautenkommission beschlossene Herausgabe einer Bibliographie der Lautenmusik berichtet der Referent, daß die von ihm bewirkte Verzeichnung der auf den Bibliotheken in Paris erliegenden Lautentabulaturen beendet sei und das vollständige Material der Bibliothèque Nationale, du Conservatoire und Mazarin umfasse. Im allgemeinen dürfte von Frankreich, etwa Nordfrankreich ausgenommen, in diesem Gegenstande viel mehr nicht zu erwarten sein.

Von den Mitgliedern der Lautenkommission seien bisher nur einzelne Bibliotheken aufgenommen worden, so von Dr. Chilesotti und Fräulein Alicja Simon. Um aber endlich zu einem möglichst genauen Überblick über die auf dem Gebiete der Lautenmusik zu leistenden Arbeiten zu gelangen, sei es dringend nötig, den Abschluß der Bibliographie zu beschleunigen; aus diesem Grunde müsse die Ausgestaltung der Organisation der Lautenkommission durch Gewinnung und Heranziehung geeigneter Persönlichkeiten in allen Kulturländern ins Auge gefaßt werden.

Bei der Diskussion werden von Dr. Ecorcheville, Fräulein Simon (Berlin) und Dr. Wellesz (Wien) die in Betracht zu ziehenden Persönlichkeiten in den verschiedenen Ländern nominiert.

Im Einvernehmen mit Professor Wolf (Berlin) stellt Dr. Koczirz den Antrag, den Wirkungskreis der Kommission auf alle Instrumentaltabulaturen auszudehnen und an die Lautenbibliographie eine Bibliographie der Tabulaturen aller übrigen Instrumente anzuschließen, um so sämtliche auf dem Gebiete der alten Instrumentalmusik tätige Kräfte zu konzentrieren.

Mit Rücksicht darauf, daß mehrere Mitglieder der Kommission verhindert waren, der Sitzung beizuwohnen, wird die weitere Beratung und Beschlußfassung auf die nächste Sitzung vertagt.

2. Sitzung: Samstag, den 29. Mai, vormittags von 9 Uhr 30 Min. bis 11 Uhr 15 Min.

Dr. Koczirz begrüßt die Anwesenden, insbesondere die erschienenen Vertreter der Lautenkommission, und verweist auf den bemerkenswerten und erfreulichen Umstand, daß bei dem gegenwärtigen Kongresse zum ersten Male für die Lautenmusik eine eigene Sektion organisiert wurde; er knüpft hieran den Wunsch, der Wiener Kongreß möge die Grundlage bilden für die fortschreitende Würdigung und Entfaltung dieses Zweiges der Musikwissenschaft sowie für die Lösung der von der Kommission in Angriff genommenen Fragen.

Es übernimmt den Vorsitz Edward J. **Dent Esq.** (Cambridge).

Das Wort erhält:

1. Fräulein Alicja Simon (Berlin) über: »Die Lautenmusikbestände der Königl. Bibliothek in Berlin«.

Beginn 9 Uhr 32 Min. — Schluß 9 Uhr 50 Min.

Die Bedeutung der Lautenmusik für die Musikgeschichte und insbesondere für die Entwicklung der Instrumentalmusik ist eigentlich erst in den letzten Jahrzehnten in den Vordergrund des wissenschaftlichen Interesses getreten. An welche verdienstvolle Namen sich Arbeiten auf diesem Gebiete knüpfen, und wie weit die wissenschaftliche Forschung da gediehen ist, darf hier als genügend bekannt vorausgesetzt werden. Zu einer Gesamtwürdigung des Stoffes im Stile von Max Seifferts »Geschichte der Klaviermusik« hat man es bei der Laute noch nicht gebracht, doch erhält man aus dem vorhandenen Notenmaterial und den Arbeiten über ihre einstige Verbreitung, Notationseigentümlichkeiten etc. eine genügende Basis, die jeden Versuch zu weiteren Studien auf diesem Gebiete zum mindesten rechtfertigt.

In Berlin, wo die Laute in neuerer Zeit nicht nur von den Instrumentensammlungen, Bildern und alten Tabulaturen der öffentlichen und Privatmuseen und Bibliotheken aus, bekannt ist, sondern mehrfach »lebendig« vor das Auge und Ohr des Publikums getreten ist, hat man Lautenbücher von jeher fleißig gesammelt. Die entsprechenden Bestände der Königlichen Bibliothek sind dafür ein deutlicher Beweis, denn ihre Lautenhandschriften und Drucke stammen alle aus früheren berühmten Musikzentren, namentlich Deutschlands und Italiens, ohne daß auf einer einzigen Nummer darunter Berlin als Entstehungsort angegeben wäre. (Auf Esaia Reusners »Hundert geistlichen Liedern« ist Berlin und das Datum 1678 auch nur handschriftlich vermerkt.)

Zwecks einer leichteren Übersicht sollen die betreffenden Tabulaturen in folgender Ordnung genannt werden:

Zunächst soll Deutschland, das, wie die Zusammenstellung zeigen wird, am besten vertreten ist, zu Worte kommen, sodann die Handschriften und weiter die auswärtigen Drucke, nach Ländern und in möglichst chronologischer Reihenfolge geordnet. Bevor auf die Lautenbestände eingegangen wird, sei kurz darauf hingewiesen, daß alle jene Notationen, welche für die Laute in Gebrauch waren, in der Berliner Bibliothek vertreten sind.

In der deutschen Lautennotation sind alle hier zu nennenden Berliner deutschen Lautenbücher des 16. Jahrhunderts außer Besard notiert. Alle jene Verschiedenheiten, welche sich bei der Aufzeichnung des tiefsten Saitenchors bei Schlick, Newsiedler, Ochsenkun, geltend machen, sind vertreten. Nur für die Bezeichnung Judenkünigs, welcher für die neun Halbtonabstände der tiefsten Saite die Buchstaben A—I und nicht Zahlen, wie beispielsweise Ochsenkun verwendet, ist kein Beispiel vorhanden.

In französischer und italienischer Notation sind alle übrigen Lautenbücher des Berliner Bestandes notiert.

Die Reihe der deutschen Drucke eröffnet Arnolt Schlick mit seinen »Tabulaturen Etlicher lobgesang und liedlein uff die orgeln un lauten...« zu zwei und drei Stimmen, bei Peter Schöffer 1512 in Mainz erschienen. Ihm schließen sich einige auf Nürnberger Boden entstandene Werke an u. zw.: Hans Gerle's »Musica Teusch . . .« aus dem Jahre 1532, »Ein Newgeordnet Künstlich Lautenbuch« von Hans Newsidler 1536 und die zwei anderen Lautenbücher von Hans Gerle aus den Jahren 1537 und 1546.

Auf Nürnberg folgt Straßburg mit den »Diskant«- und »Tenor«-Lautenbüchern von Wolf Heckel, die bei Wysz & Müller in den Jahren 1556 und 1562 erschienen sind.

In die Zwischenzeit, das Jahr 1558, fällt das »Tabulaturbuch auf die Lauten« von Sebastian Ochsenkun, das bei Kohl herauskam.

Es tritt wieder Straßburg mit dem Buch von Bernhard Jobin »Das Erste und das Ander Buch newerlässner fleissiger ettlicher viel Schöner Lautenstück« von 1572 und 1573 auf.

Mit einem einzigen Lautendruck ist Frankfurt a. O. vertreten. Es ist das »Lautenbuch« von Matthäus Waisselius aus dem Jahre 1592.

Dann folgt Köln mit Besard's »Thesaurus Harmonicus« von 1603.

Wieder aus Nürnberg stammt die »Testudo Gallo-Germanica« von Georg Leopold Fuhrmann, 1615.

Chronologisch den Genannten am nächsten stehen in den Berliner gedruckten Beständen die zwei Bücher des Esaia Reusner »Neue Lauten-Früchte« von 1676 und »Hundert geistliche Melodien« von 1678. Letztere enthalten viele Choräle ohne Texte.

Eine auch für die Geschichte des deutschen Liedes wichtige Erscheinung bietet Jacob Krembergs »Musikalische Gemüths-Ergötzung« 1689, »Dresden in Verlegung des Authoris«.

Die letzte gedruckte deutsche praktische Lautenmusiksammlung größeren Umfanges ist das in Wien entstandene Lautenbuch von Wenzel Ludwig Freiherr von Radolt »Aller Treueste Verschwigneste . . Freindin . . .« von 1701.

Die Reihe der deutschen Drucke schließen ein theoretisches und ein praktisches Unterrichtswerk: Ernst Gottlieb Baron »Historisch-theoretisch und praktische Untersuchung des Instruments der Lauten«, Nürnberg 1727. und »Der Getreue Music-Meister« von Georg Philipp Telemann, Hamburg 1728, ein Werk, das »allerhand Gattungen musicalischer Stücke...« für Gesang und Instrumente bringt und auch die Bekanntschaft des Autors mit der poln schen Musik dokumentiert.

An Lautenhandschriften enthält die Königliche Bibliothek zu Berlin:

1. Gehema Virginia Renata, Lautenbuch. Der Name ergibt sich aus einer Eintragung auf dem Vorsetzblatte. Es ist eine titellose Lautentabulatur in französischer Notation auf sechs Linien. Darin geistliche und weltliche Lieder, Psalmen, Kompositionen mit Namen, wie »Rosamunda« u. dergl., mit Textanfängen in deutscher und lateinischer Sprache, Präludien, Tänzen, Variationen, einer Sinfonie und Fuge.

Von Komponisten werden genannt: J. Erben, Gottier, Pinel und nur mit Initialen: T. G., A. C., V. S., M., A. I., R., B. E. Kurt Fischer hat neuerdings in Nr. 6 eine Melodie aus Greflingers »Weltlichen Liedern«[1]) nachgewiesen.

2. Die Handschrift Nauderus Johannes auch nur nach dem auf dem Vorsetzblatt gegebenen Namen so genannt; datiert 1615 ohne Angabe des Entstehungsortes.

In französischer und deutscher Notation von verschiedener Hand befinden sich darin geistliche und weltliche Lieder, Phantasien, Präludien und Tänze. Von Komponisten sind nur genannt Joh. Dowland, Gregor Laurenzini und ein mit den Initialen W. E. bezeichneter Autor.

An der Hand von Ernst Radeckes Untersuchungen über »das deutsche weltliche Lied in der deutschen Lautenmusik des 16. Jahrhunderts« lassen sich noch Sätze von Leonhard Lechner, Paul Hoffheymer, W. Hausmann, Hassler, aus dessen »Lustgarten« und »Neue Teutsche Gesänge« 1596, Regnarts »Tricinien«, Forsters »Liederbuch« etc. nachweisen.

3. Eine Handschrift »Musik Z. 32«. Es ist eine titellose Lautentabulatur in italienischer Notation auf sechs Linien ohne Angaben für Provenienz und Entstehungszeit. Eine Sammlung von Madrigalen, Chansons, Präludien, Toccaten, Recercaren, Capricci, Fugen, Tänzen u. dergl.

Von Komponisten sind unter anderen genannt: Francesco de Aguyles, Giovanni Battista, Francesco Cardone, Nano di Castillo, Fabriccio Dentice, Juon Farnese, Jehann du Lièges, Luis Maymon, Francesco Milanese, Filippo di Monte, Orlando, Pietro Paolo, Cypriano di Rore, Santino, Giulio Severino, Alessandro Striggio.

4. Das Manuskript mit der Signatur »Musik Z. 68«, datiert 1656, ohne Angabe des Entstehungsortes, enthält in französischer und italienischer Lautenschrift Lieder und Instrumentalsätze mit Überschriften, wie »Enthousiasme,« Tänze, Präludien, Arien, Air de cour und eine Canzone francese.

Von Komponisten sind darin genannt: Bolcke, (nst) du faut, Gautier (auch Godier genannt), Christ. Franciscus, Jean Heart, Jean Philippe Horny, Pinnele und zwei mit den Initialen GK. und M. signierte Autoren.

5. Als letzte Handschrift wäre anzuführen eine Guitarrentabulatur mit der Signatur »Musik Z. 85«. Sie weist weder ein Datum noch eine

---

[1]) Eine Sammlung, die wahrscheinlich um jene Zeit gern gesungene Lieder bringt.

Angabe des Entstehungsortes auf und enthält Tänze und Lieder zu italienischen Texten.

Eine Eintragung von späterer Hand auf dem ersten Blatt lautet: »MS. Curieux du 17. siècle ... consistent en Madrigaux, Stances, et Chansons ... Parmi les poésies plusieurs stances du Tasse ... Catalogue de la bibl. du Cardinal Zondordari (?) Paris 1844.« Auf Blatt 52 findet man die Jahreszahl 1761 mit rotem Stift in römischen Ziffern angegeben.

Es ist hier unmöglich auf alle genannten Werke näher einzugehen, doch soll wenigstens versucht werden, auf einige wichtige Merkmale verschiedener im ausländischen Besitz wohl verhältnismäßig spärlich vorhandener Tabulaturen der genannten Bestände hinzuweisen.

Den meisten Werken in deutscher Lautennotation ist eine Abbildung des sogenannten aufgerissenen Lautenkragens, d. h. des Griffbrettes der Laute mit ihren Saiten und Bünden vorausgeschickt. Naturgemäß ist das 16. Jahrhundert am besten vertreten. Die ganze Musikpraxis des damaligen Deutschland wird hierin treu veranschaulicht. Von der Einstimmigkeit der ersten Beispiele bei Newsiedler, über die Zweistimmigkeit, in der zu einer gehaltenen Stimme eine andere contrapunktierend hinzutritt, spiegelt sich in den hier behandelten Beständen die Entwicklung des mehrstimmigen Satzes, bis hin zur Fünf- und Sechsstimmigkeit bei Ochsenkun, im Schriftbilde nach Möglichkeit klar wieder.

Die weit verbreitete Pflege des weltlichen und geistlichen Liedes offenbart sich unter anderem in den Büchern von Schlick, H. Newsiedler, Gerle, Heckel, Ochsenkun, Jobin, Waisselius, Besard, Fuhrmann und Reusner.

Bei Schlick finden wir Arrangements von mehrstimmigen Vokalkompositionen, in der Weise zugerichtet, daß eine Stimme gesungen, zwei andere, wie er sich ausdrückt, »gezwickt« werden. Es ist eine dürftig klingende Instrumentalbegleitung, die auf den Namen eines begleiteten Sololiedes keinen Anspruch machen kann, jedoch hervorgehoben zu werden verdient. Wirkliche Soloarien mit beziffertem Baß oder Begleitung von Laute, Angelique, Viola di gamba oder Guitarre in entsprechender Tabulaturschrift kommen unter den Berliner hier genannten Beständen erst bei Kremberg 1689 vor.

Für die Geschichte der Tanzkunst und Suite sind Newsiedler, Heckel, Jobin, Waisselius, Besard, Fuhrmann, Reussner (in den »Neuen Lautenfrüchten« von 1676), Radolt und Telemann wichtig.

Heckel bringt z. B., soweit bekannt[1]), einen der ersten Instrumentalzäuner, einen Tanz, der in der deutschen Dichtung bei Hans Sachs[2]), beiläufig bemerkt, zuerst Erwähnung findet. Bei Waisselius begegnen wir einer Reihe der in jener Zeit so häufig vorkommenden »polnischen Täntze«.

Bei allen soeben genannten, außer Heckel, kommen auch die freien Kompositionsformen, wie Preambeln, Phantasien, Ricercare etc. vor, die in der deutschen Instrumentalmusik so gern gepflegt wurden. Tech-

---

[1]) Böhme »Geschichte des Tanzes . . .«

[2]) 1552 und nicht 1560, wie J. A. Schmeller »Bayerisches Wörterbuch« meint.

nische Anleitungen für das Spielen der Laute enthalten: Gerle, Newsiedler, Heckel, Waisselius, Kremberg, Radolt und Baron.

Daß Deutschland in der Zeit der Blüte seiner Lautenmusik in regen musikalischen Beziehungen mit dem Auslande gestanden hat, beweisen auf unserem Gebiet nicht nur die ausländischen Kompositionsformen, deren sich die Deutschen, zumal in der Suite befleißigten, sondern die Kompositionen außerdeutscher Autoren selbst, die sie auf die Laute beziehungsweise Orgel absetzten. In der Vorrede zu Georg L. Fuhrmanns »Testudo Gallo-Germanica« findet man ein direktes Zeugnis hierfür, wie das ganze Buch überhaupt von fremden, speziell französischen Einflüssen in Notation etc. durchdrungen ist.

In dieser Richtung sind ferner von den genannten Drucken Newsiedler, Ochsenkun, Jobin, Waisselius, Besard und Telemanns »Music-Meister« besonders wichtig.

Eine genaue Zusammenstellung der in diesen deutschen Werken vertretenen Komponisten muß leider noch immer der Zukunft vorbehalten bleiben.

Wenn auch die Indices mancher Drucke eine Reihe von Namen anführen, so verzeichnen sie doch nicht die Verfasser aller Sätze. So sind z. B. nachzutragen:

Bei Schlick: Hoffheymer;
bei Gerle: L. Senfl, H. Fink, Sampson, G. Vogelhuber;
bei Newsiedler: unter anderen Senfl, Hoffheimer, Thomas Sporer, Thomas Stolzer, Paul Wüst;
bei Heckel: Senfl, Hassler, Stolzer;
bei Waisselius: Regnart etc.;
bei Fuhrmann: Valentin Hausmann mit Kompositionen aus seinen »Neuen artigen und lieblichen Täntzen« von 1598—1600 usw.

Bei Betrachtung der späteren Entwicklung der deutschen Musik wird man immer wieder auf die durch die Lautenmusik verbreiteten fremden Einflüsse zurückgeführt.

Das Zusammenfügen von Werken der Italiener, wie u. a. Fabritio Dentice, Ferrabosco, französischer Lautenisten, wie Bocquet, Montbuissont, des Siebenbürgers J. Bacfart, des Engländers Dowland und schließlich des Polen Dlugoraj und des in Polen ansässigen Venetianers Diomedes zu einem Bande, wie z. B. im »Thesaurus« des Besard hat sicherlich weit nd breit musikalisch anregend gewirkt. Bei der großen Verbreitung derartiger Sammlungen läßt die Auswahl schon auf den jeweiligen Zeitgeschmack in den verschiedenen Ländern, auf die Vorliebe für die einzelnen Komponisten und ihre Weisen schließen. Wenn man bedenkt, daß die Laute in Deutschland vom 15. Jahrhundert ab gepflegt worden ist und noch Bach (unter anderem eine C moll-Partita, Pièces pour le lut und Fuge G moll) dafür komponiert hat[1]), so genügt dies wohl, um ihr für die Geschichte unserer Kunst eine nicht unwesentliche Bedeutung beizumessen.

---

[1]) Die noch von Haydn für die Laute nach Eitner existierenden Duette etc. ließen sich vorläufig nicht nachweisen.

An ausländischen Lautenbüchern enthält die Königliche Bibliothek in Berlin französische, italienische, spanische und niederländische Werke.

Frankreich ist eigentlich nur mit einer einzigen praktischen Sammlung von Pierre Attaingnant (1529, Paris) »Dishuit basses dāces ... garnies de Recoupes et Tordions« vertreten. Durch die darin vorkommende bestimmte Folge von drei variierten Teilen eines und desselben Tanzes ist sie unter anderem für die Geschichte der Suite und Tanzkunst wichtig.

Außerdem besitzt die Königliche Bibliothek an französischen, die Laute betreffenden Werken, Pater Mersennes theoretische Schriften:

A. »Harmonicorum libri« von 1635, Paris, Beaudry.

B. »Harmonie universelle« 1636 und 1637, Charlemagne.

C. »Harmonicorum libri« XII. 1648 und 1652, Beaudry.

Auf diese verhältnismäßig weit verbreiteten Unterrichtswerke ist es wohl überflüssig hier einzugehen. Die Lautenbeispiele, die Mersenne bringt, stammen von Chancy und, wie man es nach der hohen Meinung, die Mersenne von Boësset hatte, erwarten darf, von Antoine Boësset.

An italienischen Lautendrucken bietet Berlin: Anerio's Giovanni Francesco (an die Toccate von Merulo angehängten) »Gagliarde a quattro voci« s. a. (16 an der Zahl, für Cimbalo und Laute in doppelter Notation arrangiert); nach Eitner, eine bibliographische Seltenheit.

Ferner: Spinacino Franc. In Venedig bei Petrucci gedruckte zwei Bücher »Intabulatura de lauto« 1507. Darin arrangierte Gesänge, Recercari, Tänze, Motetten, in denen neben Spinacino selbst Josquin als Komponist genannt ist. Darauf wären zu nennen: Neysiedler Melchior mit seiner »Intabulatura di Liuto« von 1566, in Venedig bei Gardano verlegt, ein ganz italienisch gehaltenes Werk in zwei Büchern mit Madrigalen, Canzoni Francesi, Tänzen und Recercari.

Beiträge zur Geschichte des Tanzes bilden die Bücher von Fabricio Caroso Da Sermoneta (1581, Venedig bei Zilleti), »Il Ballarino« ... und Cesare Negri's »Nuovi Invenzioni di Balli«, Milano 1604. Beides Abhandlungen über den Tanz mit Notenbeispielen in italienischer Lautenschrift.

An Lautenbüchern gibt es noch zwei Werke von Simone Verovio »Diletto Spirituale« von 1586 mit drei- und vierstimmigen Gesängen, in dreifach verschiedener Notation (für Gesang, Laute und Klavier) und »Ghirlanda di fioretti musicali« aus dem Jahre 1589, dreistimmige Sätze.

Im ersten Bande sind von Komponisten genannt: Felice Anerio, Ruggiero Giovanelli, Luca Marenzio, Rinaldo del Mel, Jo. Maria Nanino, Praenestino, Francesco Soriano und Verovio selbst. Im zweiten Bande findet man: F. Anerio, Gasparo Costa, Archangelo Crivelli, Giovanelli, Locatelli, Marenzio, Antonio Orlandino, Palestrina, Giacomo Penegrino, Paolo Quagliato, Soriano, Annibal Stabile und Gio. Batt. Zuchelli.

Anzuführen wären noch zwei zu einem Bande gefaßte Bücher für Chitarrone in spanischer Guitarrentabulatur von Gio. Girolamo Kapsberger »Libro primo di Villanelle« 1610 und »Libro primo di Arie

passeggiate« . . . 1612 in Rom erschienen und von Giov. Batt. Granata, 1674 in Bologna bei Monti gedruckt: »Nuovi Capricci Harmonici Musicali« in Guitarrentabulatur mit Zeichen und Buchstaben für Griffe und auf der gegenüberliegenden Seite dasselbe in gewöhnlicher Notation.

Nach Eitner eine bibliographische Seltenheit. Das Buch enthält keine Sonaten und Viola- und Violinstimmen, wie der Titel verspricht, sondern Tanzformen und eine Toccate. Prächtig in Leder gebunden mit eingepreßten Goldverzierungen und dem kurfürstlich bayerischen Wappen ist es dem Herzog Ferdinand Maria gewidmet.

Schließlich ein Guitarrenbuch von: Caliginoso detto il Furioso s. a. s. l. »Il primo, secōdo e terzo libro della Chitarra Spagnola nelli quali si contengono tutte le sonate ordinarie semplici e passeggiate (Ciaconen, Toccaten, Correnti, Volten, Gagl. Alem.) . . .« Vorrede mit Spielregeln in italienischer Sprache. Von der Hand eines Barbieri de Madrid, datiert »4 de Agosto 1868«, steht auf dem Vorsetzblatte, daß der Autor eigentlich Foscarini heiße.

Spanien ist durch das Buch des blinden Meisters Miguel de Fuenllana aus dem Jahre 1554 vertreten. Sein »Libro de musica . . ,« (in Sevilla bei Martin de Montedesca erschienen), bringt Gesänge, Hymnen, Vilanellen, Madrigale, Phantasien, Messensätze, Faubourdons und Romanzen für Laute oder Vielle und Guitarre, in roter und schwarzer Zahlennotation auf sechs Linien.

Von Komponisten sind darin genannt: Adrian, Archadelt, Confesia, Fuenllana selbst, Gascon Gombert, Guerrero, Josquin, Lirittier, Lupus, Moranes (?), Verdellot.

Erwähnt sei eine titellose Guitarrentabulatur (Mus. Ms acc. 4118), die spanische Terzette mit und ohne Texte bringt und weder Entstehungsort noch Zeit angibt.

Die niederländische Druckerkunst hat zu den Schätzen der Königlichen Bibliothek drei Werke beigesteuert: Nicola Vallets »Paradisus testudinis«, »Le secret des Muses« in zwei Bänden aus dem Jahre 1618 und 1619, und aus demselben Jahre noch »21. Pseaulmes de David« . . .

Im »Secret de Muses« von 1618 befindet sich eine offenbar sehr populär gewordene Melodie von Dowland (first book of songs 1597, Nr. 5), die »Gaillarde du Comte Essex« (S. 36). Kurt Fischer hat sie unter anderem im Ms. 33.748 des Germanischen Museums zu Nürnberg als »Gagliarda Pipers« und in manchen anderen Lautenbüchern, wie z. B. von van den Hove »Delitiae musicae . . .« 1612 und Nauderus gefunden. Nach Fischer soll sie auch in Deutschen Liederbüchern vorkommen.

Dies sind die Bestände an Lautentabulaturen in der Königlichen Bibliothek zu Berlin, soweit eine vollständige Aufnahme durchzuführen war. Es sei hier gleich bemerkt, daß auch die Tabulaturen für andere Instrumente (Guitarre, Geige etc.) nicht vernachlässigt werden und im Staube der Bibliotheken unbenützt liegen bleiben dürfen, während man den Einzug der Laute in die Praxis langsam vorbereitet.

Der flüchtige Überblick zeigte, daß die Berliner Königliche Bibliothek verhältnismäßig reichen Stoff an Lautenmusik aufweist, und wenn auch die

ausländischen Tabulaturen dabei nicht gerade in ihren Hauptnummern vertreten sind, sie dennoch Schätzenswertes enthalten, das zum Studium auf diesem Gebiet unentbehrlich ist.

Eine vorzügliche Ergänzung dieses Bestandes bilden die Lautenbücher der anderen Berliner Bibliotheken, um nur das Berliner Kupferstich-Kabinett mit dem wertvollen Hamilton-Kodex zu nennen. Anzuführen wären auch die Bibliotheken des »Grauen Klosters«, des »Joachimthalschen Gymnasiums«, der »Königlichen Hochschule für Musik«.

Für die Musikgeschichte sind die Tabulaturen in verschiedener Hinsicht von großer Bedeutung. Sie sind vor allem wichtig für die Geschichte der Notation, der Verzierungskunst, für die Entwicklung der Tonarten, der Tonmalerei und des Instrumentalstils. In letzterer Beziehung ist vor allem auf die Bedeutung der Lautentechnik für die Klaviermusik hinzuweisen. Weitgreifend sind diese Einwirkungen des Lautenstils auf den Klaviersatz, dessen kunstvolle Ausgestaltung zum Teil aus jenem hervorgegangen ist.

Auch für die Entwicklung der Variationsform sind die Lautenmusiksammlungen von großem Einfluß gewesen, denn die Möglichkeit, die Lieder, speziell das Volkslied, verschiedenartig zu bearbeiten, hat einerseits auf die Komponisten befruchtend gewirkt, und andererseits im Volke den Sinn für die Variierungskunst geweckt. Der Laute haben wir nicht zum wenigsten zu verdanken, daß viele Volkslieder des ausgehenden Mittelalters auf uns gekommen sind.

Die Lautenmusiksammlungen haben auch als Beiträge zur Kulturgeschichte bleibenden Wert. Die schwülstigen Widmungen geben ein Bild der mit Mäcenen gesegneten Zeiten, die Einleitungsgedichte enthalten manche, sonst verschollene Poesie und in den beigefügten Abbildungen von Instrumenten und Komponisten- oder Mäcenenporträts (man vergleiche nur den Hamilton-Kodex) sind uns Denkmäler der Buchdrucker- und Stecherkunst erhalten, die allgemeines Interesse beanspruchen dürften.

Ob die Versuche, die Laute mit der Zeit in die Musikpraxis wieder einzuführen, von Erfolg gekrönt sein werden, muß dahingestellt bleiben. Es ist aber nicht unmöglich, da die Verbreitung der Guitarre und Mandoline in südlichen Ländern und der Bałałaika in Rußland den Beweis ergibt, daß auch das moderne Ohr noch Sinn für die Klangschönheit der gerissenen Saiten hat.

Dr. Wustmann (Bühlau) weist darauf hin, daß die Königl. Bibliothek in Berlin auch noch die Cithara Davidica von Matthäus Reymann, Köln 1612, besitze, eine Lautenbearbeitung des Goudimelschen Psalters, die er selbst benützt habe. Gleichzeitig macht Dr. Wustmann auf die Bedeutung der auf der Leipziger Stadtbibliothek erliegenden Lautenhandschrift vom Jahre 1619 aufmerksam.

Fräulein Simon erklärt die Nichtverzeichnung des genannten Werkes damit, daß dasselbe zur Zeit der von ihr vorgenommenen bibliographischen Aufnahme auf der Königl. Bibliothek nicht vorlag.

Dr. Koczirz bemerkt, daß die Gitarrentabulaturen vom Standpunkte der Notation eigentlich noch mehr Eigenart aufweisen als die

Lautentabulaturen. Speziell hänge diese mit der akkordischen Spielweise des »Rasgado« zusammen. Dr. Koczirz richtet die Anfrage, ob einem der Anwesenden das vor Montesardo erschienene, für die Geschichte des »Rasgado« wichtige Gitarrebuch von Juan Carlos (Barcelona, 1586) auf irgend einer Bibliothek untergekommen wäre.

Dr. Ecorcheville bringt die Anträge der vortägigen Sitzung zur Kenntnis und Beschlußfassung.

Dent erklärt sich bereit, die Organisation in England zu übernehmen, ebenso Heinrich von Opienski (Warschau) als Präsident der Sektion Russisch-Polen für diese Sektion. Dr. Adolf Chybiński (Krakau) übernimmt die bibliographischen Aufnahmen im Gebiete von Galizien.

Professor Wolf meldet Ergänzungen zu den Nominierungen an und bezeichnet einen gleichförmigen und genau bestimmten Vorgang für die bibliographische Verzeichnung der Tabulaturen als unbedingt erforderlich. Zu diesem Zwecke wäre eine Revision des ursprünglichen Statuts vorzunehmen. Wegen Veranlassung der bibliographischen Aufnahme der Tabulaturbestände in Deutschland durch die Kommission zur Herausgabe der Denkmäler deutscher Tonkunst empfiehlt Professor Wolf eine Resolution.

Die Resolution (vergl. Seite 75) sowie sämtliche Vorschläge und Anträge werden einhellig angenommen; die Ausarbeitung des bibliographischen Regulativs wird einem engeren Ausschusse (Dent, Ecorcheville, Wolf, Koczirz) übertragen.

Es spricht:

2. Dr. Adolf Koczirz (Wien): »Über die Notwendigkeit eines einheitlichen, wissenschaftlichen und instrumentaltechnischen Forderungen entsprechenden Systems in der Übertragung von Lautentabulaturen.«

Beginn 10 Uhr 30 Min. — Schluß 10 Uhr 40 Min.

Die Übertragung der Lautentabulaturen in unsere moderne Notenschrift im Sinne der Titelfassung dieses Referates bedeutet für die Lautenmusik, wie die Verhältnisse auf diesem Gebiete gegenwärtig liegen, jedenfalls ein ernstes Problem.

Bisher hat sich so ziemlich ein jeder, der Lautentabulaturen übertrug, sein eigenes System gebildet. Der Grund dieser Erscheinung liegt in dem rein technischen Aufbau der Lautentabulaturen, bei deren Umformung in die musikalische Notation der Subjektivität ein verschiedener Spielraum offen steht, ähnlich wie dies beim Künstler je nach seiner Kunst und Individualität bei der instrumentalen Ausführung der Fall ist.

Von diesem Gesichtspunkte aus wäre also ein Ende der Übertragungssysteme eigentlich kaum abzusehen. Stellt sich aber heute im allgemeinen die Umsetzung der Tabulaturen in unsere Notation als notwendig dar, und sollen diese modernen Umsetzungen ein objektives Bild der Vorlage in jedweder Beziehung geben, so zwar, daß durch die Übertragung die Originaltexte wirklich entbehrlich werden, dann, glaube ich, ist die Notwendigkeit der Aufstellung und Annahme eines einheitlichen,

diesen Forderungen entsprechenden Übertragungssystems wohl ohneweiters erwiesen. Ob nun die mir hiebei vorschwebende Idee einer Konvention auf ein derartiges Übertragungssystem, nach welchem die wissenschaftliche Publikation der Lautenmusiktexte künftig zu erfolgen hätte, verwirklicht werden kann oder nicht, namentlich mit Rücksicht darauf, daß man in dieser Richtung vielfach mit mehr oder minder schwer abzuändernden Faktoren zu rechnen hat, ist eine Frage, deren Lösung ich für die Bestrebungen und für die Entwicklung der wissenschaftlichen wie reproduktiven Lautenistik von höchster Bedeutung halte.

Wenn wir die bisherigen Übertragungssysteme nach ihren Hauptrepräsentanten in Betracht ziehen, so lassen sich die letzteren in zwei Gruppen scheiden: in solche, die in philologischer Weise vorgehen und in der modernen Umsetzung das fragmentarische Bild der Tabulatur festgehalten wissen wollen, und in solche, die die Ausschreibung der Tabulatur im Sinne der musikalisch-künstlerischen Ausführung vertreten. Danach würden von Publizisten unter anderen in die erste Gruppe einzureihen sein: Fleischer, Wasielewski und Morphy, in die zweite: Tappert, ferner Chilesotti und Körte. Die letztere Gruppe weist naturgemäß die meisten Differenzierungen auf. Bereits einer der Veteranen dieser Gruppe, Tappert, steht auf dem äußersten Flügel. Seine Übertragungen sind jedoch infolge der konsequenten Ausschreibung der rhythmischen Wertzeichen und insbesondere der Begleitoktaven eher Transkriptionen für das Klavier als moderne Umsetzungen der Tabulatur vom Standpunkte des Lauteninstruments.

Was die formelle Seite der Übertragungen anbelangt, so wäre Chilesotti innerhalb dieser Gruppe ein besonderer Platz anzuweisen. Während man sich nämlich sonst für die Übertragungen eines fünflinigen Doppelsystems nach Art der Klavierpartituren bedient, das einerseits der natürlichen Scheidung der Lautenchöre in Baß- und Sangsaiten entgegenkommt und anderseits, neben der bequemeren Einsicht in das Satzgefüge die Möglichkeit bietet, die Originaltonlage beizubehalten, verwendet Chilesotti prinzipiell ein einfaches fünfliniges System, dem der G-Schlüssel vorgezeichnet ist. Dieses System entspricht bekanntlich der heute üblichen Notationsmethode für die Gitarre, deren Grundmangel in der Wahl eben dieser der Tonlage des Instruments nicht entsprechenden Schlüsselvorzeichnung (Violin- statt Tenorschlüssel) besteht.

Die analoge Anwendung dieser Notationsmethode auf Lautentabulaturübertragungen erscheint in mehr als einer Hinsicht bedenklich, ganz besonders dann, wenn lediglich aus Notationsrücksichten (»per facilità di trascrizione e di notazione«), die Transposition der ursprünglichen Tonlage erforderlich wird, z. B. bei den Lautenstücken aus dem handschriftlichen »Lautenbuch del cinquecento« (Breitkopf & Härtel, 1890) aus der Originalstimmung: G—C—f—a—d—g in die um eine große Sext höhere Stimmung: E—A—d—fis—h—e, wodurch — abgesehen von der in der Mitte liegenden großen Terz fis — die Stimmung der Gitarre erreicht wird. Es ist wohl einzusehen, daß diese Art von Übertragungen von Lautenstücken im Grunde gleichbedeutend ist mit einem Arrangement für die Gitarre.

Heinrich Scherrer, der Führer der in München zentralisierten neu-gitarristischen Bewegung, hat eine Auswahl dieser Chilesottischen Codice-Stücke bei Breitkopf & Härtel neu herausgegeben und »für die Gitarre eingerichtet«, das heißt mit moderner Vortragsbezeichnung und Fingersatz versehen. Ich glaube, man wird nicht fehl gehen, wenn man annimmt, daß die wissenschaftlich wie historisch unrichtigen und verwirrenden Herstellungen von Beziehungen zwischen Laute und Gitarre seitens der Münchener Pseudolautenisten zum Teil auch in der allerdings Mißverständnisse nicht ganz ausschließenden gitarristischen Transkriptionsmethode Chilesottis Vorschub gefunden haben.

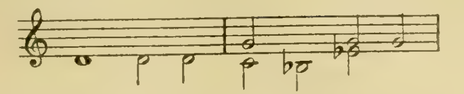
Die Gegensätze zwischen den philologischen und der musikalischen Übertragung sucht Körte mit seinem in »Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts« (Beiheft III der Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft) entwickelten Systeme zu überbrücken. Die Ausschreibung der rhythmischen Werte wird gegründet 1. auf die Physiologie des Lauteninstruments und 2. auf die technische Ausführbarkeit. Als Maßstab für die letztere wird die künstlerische Höchstleistung, das Legatospiel, zu Grunde gelegt. So einleuchtend die Argumentation scheint, in der Praxis stellt sie sich nicht immer so einfach dar. Diese Methode erfordert nicht allein eine genaue Kenntnis des Instruments an und für sich, sondern auch den möglichsten Einblick in den Stand der instrumentalen Technik der jeweils in Betracht kommenden Epoche.

Auffallend erscheint es, daß Körte seine Übertragungen ausdrücklich für das Klavier anordnet, in der Form, daß das untere Liniensystem (linke Hand) »grundsätzlich nur solche Tonzeichen wiedergibt, die mit Begleitoktaven zu spielen sind«.

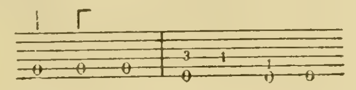
Dieser Ums and hängt mit der (S. 44) aufgestellten These zusammen, daß »wer Lautenmusik auf der Laute spielen will, die Originaltabulatur benützen müsse«.

Mit diesem Satze ist nach meinem Dafürhalten über die Unzulänglichkeit der bisherigen Übertragungssysteme in instrumental-technischer Beziehung das Urteil gesprochen. Wie mir däucht, nicht mit Unrecht. Denn die für den Gebrauch der linken Hand bestimmten Griffzeichen der Tabulatur haben tatsächlich in den bisherigen Übertragungen, die eine Transformation der instrumental-technischen Symbole in musikalische bedeuten sollen, keinen adäquaten Ausdruck gefunden. Die Übertragungen der Lautentabulaturen in unsere moderne Notation bieten daher, insoweit sie nicht direkte Bearbeitungen für andere Instrumente sind, nur ein mehr oder weniger ausgeführtes Bild des musikalischen Inhaltes. Über das konstruktive Grundelement der Tabulatur, das ist über die vorgeschriebene Art der technischen Ausführung geben sie keinerlei Auskunft. Von hier aus betrachtet, müssen also diese Übertragungen, da sie die technischen Vorschriften des Originals nicht zum Ausdruck bringen, für die Zwecke der künstlerischen Reproduktion auf dem Instrumente selbst und ferner, da sie einen Einblick und eine Urteilsschöpfung über den Stand der instrumentalen Technik ohne Zurückgreifen auf das Original nicht ermöglichen, auch für die Zwecke der Wissenschaft als unzulänglich bezeichnet werden.

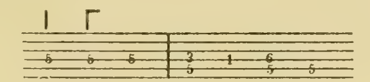
Zur Veranschaulichung gebe ich folgende ganz einfache Probe in philologischer Übersetzung:



Die Rückübersetzung dieser Stelle in italienische Lautentabulatur würde nachstehende mögliche Lesart zulassen:



Die Originalvorlage (Vincenzo Galilei, Intavolatura 1584, Haberl, Palästrina, Bd. 33, S. 74, Stück 20, Tempus 1 und 2) zeichnet jedoch dieses Griffschema vor:



Wie bezüglich der linken Hand (Griffhand), so wird auch den in der Tabulatur vorgezeichneten Aufgaben der rechten Hand (Schlaghand) das Augenmerk zugewendet und hiefür in der Übertragung ein entsprechender Ausdruck gefunden werden müssen.

Im großen und ganzen liegen die Verhältnisse bei den älteren Tabulaturen einfacher als bei den neu französischen Tabulaturen der klassischen und Dekadenzzeit. Wenn auch die Schwierigkeiten bei der Behandlung und Lösung all dieser Fragen nicht zu unterschätzen sind, zumal für einen Einzelnen, so möchte ich sie doch nicht als unüberwindlich ansehen, besonders heute, wo wir erfreulicherweise auf den Zusammenschluß so ziemlich aller auf diesem Gebiete tätigen Kräfte in einer internationalen Spezialvereinigung hinweisen können, wie sie die »Kommission zum Studium der Lautenmusik« darstellt. Ich glaube sogar, eben darum wird man die Forderung nach einem einheitlichen Übertragungs- und Publikationssystem der Lautentabulaturen aufstellen und als einen der ersten Programmpunkte durchzuführen versuchen müssen.

Es folgt eine Diskussion, bei welcher vom Referenten Erläuterungen gegeben und einige Grundmomente des angeregten Systems festgestellt werden, worauf einstimmig beschlossen wird, die Publikation der Lautenwerke in wissenschaftlicher Weise nach einem einheitlichen Systeme anzubahnen und vorzunehmen.

Die Festsetzung der bezüglichen Norm wird gleichfalls dem engeren Ausschusse überwiesen und hiernach die Sitzung geschlossen.

Sektion II. (Exotische Musik und Folklore.)

Vorsitzende: Dr. Erich v. **Hornbostel** (Berlin). Dr. Ilmari **Krohn** (Helsingfors).

Einführende: Prof. P. Wilhelm Schmidt (St. Gabriel bei Mödling), Regierungsrat Gymnasialprof. Dr. Josef Pommer (Wien).

Protokollführer: Dr. Erwin Felber.

1. Sitzung. Donnerstag, den 27. Mai, vormittag 9 Uhr 18 Min. bis 10 Uhr 40 Min.

Unter Vorsitz von Dr. I. **Krohn** (Helsingfors) spricht:

1. Dr. Hans Wolfgang Pollak (Wien) über: »Ausrüstung der von Akademien und Gesellschaften zu entsendenden Reisenden, mit besonderer Rücksicht auf musikwissenschaftliche Zwecke.«

Beginn 9 Uhr 18 Min. — Schluß 9 Uhr 38 Min.

Hierüber wurde vom Referenten folgender Auszug zur Verfügung gestellt:

Der Phonograph hat namentlich für zwei Wissenschaften hervorragenden Wert, für die Musikwissenschaft und die Sprachwissenschaft. Seine Bedeutung ist dabei eine doppelte; einerseits gestattet er es dem Forscher, gleichsam auf seinem Schreibtische Proben von Sprache und Musik verschiedener Volksstämme zu studieren, er überbrückt auf diese Weise die Hindernisse des Raumes, anderseits soll er den Forscher der Zukunft in die Lage versetzen, sich von Sprache und Musik vergangener Zeiten ein getreueres Bild machen zu können, als dies bis heute möglich war. Während es für die vergleichende Musikwissenschaft in den meisten Fällen zur späteren Reproduktion genügen dürfte, die Schwingungszahlen und rhythmischen Verhältnisse eines Musikstückes festzulegen, sind bei der Sprache vor allem solche Momente maßgebend, die durch die Schrift, ja selbst die feinste phonetische Umschrift, nur in ganz unzulänglichem Maße wiedergegeben werden können. Darum muß es namentlich im Interesse der Sprachwissenschaft gelegen sein, dauernd haltbare Phonogramme zu erzielen. Dies war auch der leitende Gesichtspunkt des Phonogrammarchivs der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien, eines Institutes, das sich in erster Linie mit linguistischer Arbeit befaßt und sich daher entschließen mußte, mit Platten, nicht mit Walzen, zu arbeiten. Es können nämlich sowohl von den Aufnahmewalzen als auch von den Aufnahmeplatten Kupfernegative hergestellt werden; damit das Kupfer aber vor schädlichen Einflüssen dauernd bewahrt bleibe, muß es mit einer Schichte von nicht oxydierbarem Metall, z. B. von Nickel bedeckt werden. Das Vernickeln der Zylinder stößt jedoch auf große technische Schwierigkeiten, weshalb man in der Praxis heute davon absieht.

(Es folgt die Demonstration und Erklärung der Ausrüstung, die das Wiener Phonogrammarchiv den Expeditionen mitzugeben pflegt.)

Fast ebenso wichtig wie die Aufnahme selbst, sind genaue Daten über dieselbe sowie über die aufgenommene Person. Bei Sprachaufnahmen ist die Notierung des Textes unerläßlich, die Beigabe einer Übersetzung und phonetischen Umschrift sehr wünschenswert; diese bietet oft glückliche Ergänzungen zum Phonogramm.

Prof. Pommer bemerkt, der Phonograph verdiene ja für volkstümliche, sprachliche Sammelarbeit und selbst für Volksliedaufzeichnungen alle Beachtung, aber nur als Hilfsinstrument. Alles könne er aber nicht leisten, den kundigen, mit der Volksseele wohlvertrauten Musiker vermöge er nicht zu ersetzen. Schon die Aufzeichnung mehrstimmiger Jodler macht umständliche, zeitraubende Vorkehrungen notwendig; zu Momentaufnahmen ohne Wissen oder selbst gegen den Willen des Sprechenden oder Singenden sowie zur Aufzeichnung von Improvisationen, Juchzern, Almrufen, Schreien erweist er sich gänzlich unfähig. Er macht überdies Singende und Sprechende in vielen Fällen befangen, was zu psychisch verfälschten, ungenauen Aufnahmen führt. Ausnahmen heben diese Regel nicht auf. Zudem ist bei der Volksliedsammeltätigkeit die Erregung der Stimmung des Singenden die Hauptsache. Der Phonograph aber erzeugt nicht die liedfrohe Stimmung, er zerstört sie vielmehr. Allerdings hat man auch einzelne gelungene naturgetreue Liederaufnahmen gehört, aber die Maschine ist nicht imstande den Menschen, die Metallplatte nicht die lebendige Psyche zu ersetzen.

Josef Götz (Brünn): Ein Apparat von 20 kg Gewicht, wie der des Wiener Phonogrammarchivs sei viel zu schwer zu befördern, namentlich auf Expeditionen, auch der Preis von K 700.— wäre viel zu hoch, um den Apparat allgemeiner verwenden zu können. Redner hat mit Mädchen von 16—20 Jahren mährische und schlesische Dialektaufnahmen gemacht. Die Personen, deren Eignung er aufs sorgfältigste prüft, lassen sich nur schwer zur Aufnahme bestimmen und zeigen große Befangenheit. Jedenfalls aber sei der Phonograph ein bedeutendes Hilfsinstrument um die raschschwindenden Mundarten dem Studium künftiger Geschlechter zu erhalten.

Prof. P. Schmidt meint, daß die Aufnahmen bei Naturvölkern durchaus nicht immer unter der Befangenheit der Individuen leiden, so daß der Phonograph bei vielen recht gut zu gebrauchen ist. Absolute Notwendigkeit ist der Phonograph in denjenigen Ländern, in denen ganz andere Tonverhältnisse im Gebrauch sind, die wir nach dem Gehör aufzuzeichnen absolut unfähig sind. Redner beantragt, daß Dr. von Hornbostel aufgefordert werden soll, die Gründe anzugeben, weshalb das Berliner Phonogrammarchiv nicht Platten, sondern Walzen bevorzugt, und bezeichnet eine Einigung der einzelnen Phonogrammarchive in diesem Punkte als dringend wünschenswert.

Dr. v. Hornbostel antwortet (am 29. Mai) auf die Anfrage des Prof. Schmidt in Kürze folgendermaßen:

I. Der Walzenphonograph vom Typus des Edisonschen Apparates ist keine individuelle, sondern eine im Welthandel allgemein eingeführte Maschine. Hieraus ergeben sich die Vorteile:

1. Billiger Preis.

2. Apparate, Ersatzteile, Walzenmaterial sind überall erhältlich, Reparaturen, auch Abschleifen verdorbener Walzen überall ausführbar, wo eine größere Stadt (beziehungsweise europäische Zivilisation) in erreichbarer Nähe ist.

3. Sofortige Ausnützung der in den Handel kommenden, durch die Konkurrenz beschleunigten technischen Verbesserungen; Möglichkeit zu Demonstrationszwecken lautsprechende Membranen (z. B. »Veritas«, »Columbia«) zu verwenden.

4. Fabrikmäßige und billige Herstellung von galvanischen Matrizen und Hartgußkopien in unbeschränkter Anzahl.

5. Möglichkeit des Tauschverkehres mit den bereits bestehenden Sammlungen — Museen in Deutschland, Frankreich, England, Rußland, Nord- und Südamerika, zahlreichen privaten Sammlungen — ohne Übertragung der (eigenen und fremden) Aufnahmen, die umständlich, zeitraubend ist, kostspielige Apparate erfordert und die Qualität immer beeinträchtigt; ebenso unmittelbare Benützbarkeit der im Handel käuflichen Walzenphonogramme.

II. Besondere Vorzüge der vom Berliner Archiv für Reisezwecke bevorzugten »Exzelsior«-Type:

1. Geringer Preis.

2. Sehr geringes Gewicht und Volumen (für Reisen mit Trägerkarawanen, zu Pferd oder im Kanu eine conditio sine qua non).

3. Verhältnismäßig große Solidität.

4. Bequeme, leicht erlernbare Handhabung bei der Aufnahme, Wiedergabe und bei der Übertragung des Phonogramms in Notenschrift.

III. Für Laboratoriumszwecke und wo es auf Preis und Gewicht nicht ankommt, sind größere Apparate (etwa Edisons »Home«) vorzuziehen wegen längerer Laufzeit und größerer Solidität.

Dr. Pollak erklärt, das Wiener Phonogrammarchiv sei in der Lage, die Aufnahmen von Platten auf Walzen zu übertragen und umgekehrt. Den Ausführungen Pommers entgegnet er, es komme bei der Sprache nicht nur auf die Laute, sondern auch auf Akzentverhältnisse an und zu deren Wiedergabe sei der Apparat vollständig geeignet.

Hofrat Prof. Hostinský (Prag) sagt, er habe mit einem 80jährigen Greise phonographische Aufnahmen gemacht und dieser habe auch nicht die mindeste Befangenheit gezeigt.

2. Josef Götz, k. k. Musiklehrer (Brünn): *a*) »Stand der Volksliedforschung in Mähren und Schlesien.«

Beginn 10 Uhr 12 Min. — Schluß 10 Uhr 22 Min.

Hierüber stellt der Referent folgenden Auszug zur Verfügung:

Der vom k. k. Unterrichtsministerium eingesetzte Arbeitsausschuß für das deutsche Volkslied in Mähren und Schlesien ist seit drei Jahren auf allen Linien tätig. Mehrere alte Handschriften konnten für die Forschung

grundlegend benützt werden. Das deutsche Sprachgebiet der beiden Länder umfaßt mehrere große Landstriche und kleine Inseln, welche sich in Lied und Mundart voneinander wesentlich unterscheiden. Dem Arbeitsausschusse steht eine größere Zahl von Mitarbeitern treu zur Seite.

Die Melodielinie der Kuhländler Volkslieder weist eine Eigentümlichkeit auf. Drängt die Melodie zur Modulation, so wendet sich dieselbe gewöhnlich der Tonart der Ober- oder Unterdominante zu, um mit dem tonischen Dreiklange zu schließen.

Hier aber können nachstehende Abweichungen verzeichnet werden:

a) Modulation am Ende jeder Strophe in die Tonart der Oberdominante,

b) in die parallele Molltonart,

c) Kadenzen (in Moll) mit erniedrigtem Leitton,

d) Auftreten leiterfremder Töne anstatt leitereigener und umgekehrt (erzwungene und unterdrückte Modulation),

e) abwechselnder Gebrauch der großen und kleinen Terz und

f) gewaltsame Modulation aus Dur nach Moll der großen Sekund (C nach d, G nach a).

In dem zusammengetragenen Liederschatze sind alle Volksliedgattungen — vom dramatischen Volksschauspiele bis zum einfachen Kinderliede — vertreten.

b) »Die Fiedelmusik in der Iglauer Sprachinsel« (mit Vorführungen auf der Iglauer Bauernfiedel).

Beginn 10 Uhr 23 Min. — Schluß 10 Uhr 39 Min.

Die Bewohner der Iglauer Sprachinsel haben sich Fiedeln geschaffen, welche in diesem Gebiete geradezu typisch geworden sind. Wie lange diese Instrumente im Gebrauche stehen, läßt sich mit Gewißheit nicht feststellen. Daß das Alter derselben weit in das 17. Jahrhundert zurückführt, darüber herrscht kein Zweifel.

Die Fiedeln werden von den Spielern selbst verfertigt. Aus einem 5 *cm* starken Ahornpfosten wird die Figur der Fiedel herausgesägt. Kopf, Hals und Körper bestehen aus einem Stück. In dem Körper wird der Schallraum derart ausgestemmt, daß der Boden und die Zargen von selbst entstehen. Die Wirbel werden wie bei der Gitarre eingesetzt. Auf den Schallraum wird eine Decke aus Fichtenholz geleimt, in welcher sich zwei rechteckige Schallöcher befinden. Der Stimmstock ist prismatisch und der Baßbalken fehlt. Der Steg gleicht einem Kamme; auf den Zahnenden befinden sich kleine Mulden, in welchen die Saiten liegen. Die Bogenstange ist aus Buchenholz, der Haarbezug schwarz und die Spannvorrichtung recht primitiv. Die Namen der Instrumente sind treffend gewählt: Klarfiedel, Sekundfiedel, Grobfiedel (Bratsche) und Plâschprment (Baßgeige). Die Fiedeln bleiben roh und werden bloß geglättet. Das Plâschprment (von plâschpern = Lärm machen) hat die Größe und Form einer Baßgeige. Die Saiten stehen aber vom Griffbrette weit ab und müssen deshalb zwischen den Fingern gekniffen werden. Um das Gleiten der Hand leichter zu machen, werden die Finger auf der Innenseite mit Unschlitt geschmiert. In dem Saitenhalter befindet sich eine eiserne vertikale Stell-

schraube, welche auf eine in der Decke angebrachte Niete trifft. Ist zwischen der Stellschraube und der Niete ein sehr kleiner Zwischenraum vorhanden, so erhält der Ton durch die Vibration der Stellschraube eine markig klingende Farbe. Das Plâschprment ist somit der Komiker des Quartetts. Die erste und zweite Fiedel haben gewöhnlich vier Saiten in der Stimmung der Violinen, dagegen die Grobfiedel bloß drei (G, D, A). Das Plâschprment besitzt vier Saiten (C, G, D, D); das zweite D dient als Ersatz für den Fall, wenn eine der D-Saiten reißen sollte.

Die Fiedeln haben einen schrillen, aber nicht unangenehmen Klang. Die Spielweise ist keineswegs eine leichte. Je eine Fiedel kostet 6 Kronen und das Plâschprment 36 Kronen samt Bogen und Besaitung.

Die Verfertiger der Instrumente — vier Brüder — haben den Bau der Fiedeln, das Spiel und die Volkstänze (auch Märsche) überlieferungsweise von ihren Vorfahren erlernt. Bei Umzügen (Hochzeiten) werden die Fiedeln mit einem Riemen an dem Ellenbogen festgehalten und das Plâschprment wird mit einem solchen um die linke Schulter getragen. In der Sprachinsel hat sich ein gemütlicher Gesellschaftstanz, der »Hatschoh«, erhalten. Dieser besteht aus dem »Bäurischen« (Ländler) und dem »Hupperischen« (Polka). Dazwischen werden »Tuschlieder« (Gstanzeln, Vierzeiler) gesungen, welche hier bodenständig vorkommen. Die Fiedelmusik ist ein Stück Volksleben alter Zeiten, das sich in die weitere Zukunft hineintragen dürfte.

2. Sitzung. Donnerstag, den 27. Mai, nachmittags 3 Uhr 06 Min. bis 4 Uhr 36 Min.

Unter Vorsitz von Dr. I. **Krohn** entwickelt sich zunächst die Diskussion über die Vorträge von Josef Götz.

Gymnasialprof. Kolessa (Lemberg) bemerkt, die Modulation zur Dominante und von dieser zur Tonika zurück zeige sich nicht nur in Schlesien, sondern sei ein gemeinsamer Zug aller slavischen Volkslieder.

Dr. Krohn: Die Modulation von Dur in die parallele Molltonart und von Moll in die parallele Durtonart kommt auch in den finnischen Volksliedern vor.

Hofrat Prof. Hostinský: Erscheinungen wie die Terz als Finalton eines Liedes seien Überreste aus mittelalterlicher Musik. Die Slovaken wieder hätten Lieder, die mit der Quint abschließen.

Sodann spricht: 1. Raimund Zoder, Volksschullehrer und Schriftsteller (Wien): »Über den Takt des Ländlers in Oberösterreich.«

Beginn 3 Uhr 8 Min. — Schluß 3 Uhr 38 Min.

Hierüber wurde vom Referenten folgender Auszug zur Verfügung gestellt:

Der unter dem Namen Ländler bekannte Tanz ist in den deutschen Alpenländern, im deutschen Böhmerwalde und bis ins Egerland hinein sehr verbreitet und steht dort gewiß schon mehr als 100 Jahre im Gebrauch.

Das Volk hat einen großen Schatz von Ländlermelodien. Dr. Josef Pommer sammelte in Steiermark über 3100 Ländler, in Niederösterreich besitzt der Arbeitsausschuß »Das Volkslied in Österreich« eine Sammlung von über 5100 Ländlern, von denen die Hälfte vom Verfasser gesammelt wurde.

Auch aus Oberösterreich besitzt der Verfasser eine Sammlung von 1140 Nummern, ebenso aus Tirol, Böhmen und aus dem Egerland.

Der Ländler besteht in der Regel aus zwei Teilen zu je acht Takten im drei Viertel-Takte.

Der zweite Teil des Ländlers steht in verschiedenem Verhältnis zum ersten. Er kann sein:

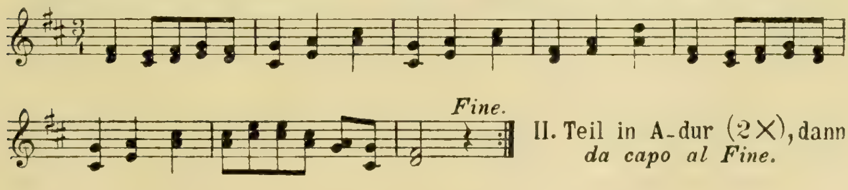
1. die Umsetzung des ersten Teiles in die Dominantetonart (siehe Beispiel) [seltener in die Subdominantetonart],
2. eine Variierung des ersten Teiles in Rhythmus oder Melodie;
3. der zweite Teil besteht aus fremden Melodienelementen.

Während alle bisher veröffentlichten und gesammelten Ländler im drei Viertel-Takt stehen, gibt es im Salzkammergute und auch in anderen Gegenden Oberösterreichs eine Art des Ländlers im zwei Viertel-Takte. Im Salzkammergute (Ischl—Aussee) nennen sie diese zwei Viertel-Taktform »Landler«, die drei Viertel-Takt-Ländler, die dort auch häufig gespielt werden, »Steirer«.

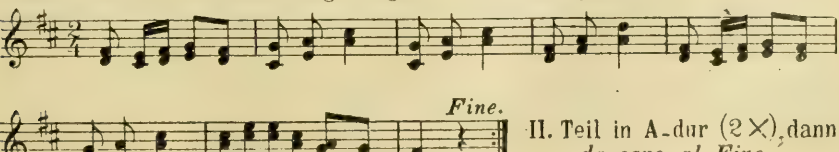
Unter den vielen Handschriften, die Landler und Steirer enthalten, findet sich aber kein Tanz im zwei Viertel-Takte, so daß angenommen werden muß, daß beide Zweigformen früher im drei Viertel-Takte standen. Dies ist umso sicherer zu behaupten, da die Musikanten in Laufen bei Ischl diese in der Handschrift (1839) im drei Viertel-Takt geschriebenen »Landler« im zwei Viertel-Takte von den Noten spielten. Diese Umwandlung des drei Viertel-Taktes in den zwei Viertel-Takt ist aber keine neue Erscheinung in der Volksmusik. Von Liedern, sowohl weltlichen als auch geistlichen, ist bekannt, daß sie, früher in einer dreizähligen Taktart stehend, jetzt im geraden Takte stehen.

Den Verbreitungsbezirk dieser Umsetzungserscheinung anzugeben, ist man aber heutzutage mangels genügender Überlieferung nicht imstande:

Oberösterreichischer Ländler für 2 Violinen (1839) wie er im Ms. steht.



Dieser Ländler wird heutzutage folgendermaßen gespielt:



In der Diskussion bestätigt Prof. Pommer die Ausführungen Zoders und erwähnt, daß es eine zweite Art Schwegelpfeife gäbe in Flötenform, die »Pfeiferlbuam«, die ihm aus Tirol (Oberlienz) und Steiermark (Grundlsee), bekannt sei, ferner eine in Klarinettform aus Berchtesgaden. Redner führt den Übergang des oberösterreichischen Ländlers von $^3/_4$- zum $^2/_2$-Takt auf die Verlängerung des 3. Viertels im »steirischen Ländler« infolge stärkerer Betonung zurück und macht darauf aufmerksam, daß im Grenzgebiet von Steiermark und Oberösterreich, im Salzkammergut am Grundlsee beide Formen nebeneinander üblich sind und auch beim »Schnaderhüpfelsingen« und dem darauf folgenden »Paschen« vorkommen.

Dr. Krohn: Auch in finnländischen Volksliedern gibt es Melodien, die zwischen $^3/_4$- und $^2/_4$-Takt im bunten Gemisch wechseln.

2. Dr. Ilmari Krohn (Helsingfors): »Über die typischen Merkmale der finnischen Volksliedmelodien in den Abteilungen A I und A II.«

Beginn 3 Uhr 50 Min. — Schluß 4 Uhr 36 Min.

Die lexikalische Anordnung der finnischen Volkslied-Melodien dient dazu, das Vergleichen derselben und das Herausfinden der vorherrschenden Typen zu erleichtern. Das Resultat einer solchen Arbeit an den bis jetzt in Druck erschienenen ersten Abteilungen A I und A II (Suomen Kansan Sävelmiä. II Laulusävelmiä, Nr. 1—1182) mag nicht ohne Interesse für die Methode der vergleichenden Liedforschung sein.

In beiden Abteilungen ist die Schlußkadenz ein Ganzschluß der Tonika (A), und die in der Mitte liegende Kadenz entweder ein Ganzschluß (A I) oder Halbschluß (A II) der Tonika.

Für einen Ganzschluß genügt es nicht, daß die Zeile überhaupt auf der Tonika schließt, sondern dieselbe muß in einem solchen Verhältnisse zu den nebenbei vorkommenden anderen Tönen stehen, daß auf sie das Gewicht eines Ganzschlusses fällt. Das ist der Fall erstens, wenn die Tonika schon auf dem vorletzten Akzent steht und bis zum Abschluß weiterklingt, und zweitens, wenn der vorletzte Akzent und der von ihm beherrschte Taktfuß Töne des Dominantakkordes enthält, worauf die Tonika auf dem letzten Akzente, trotzdem es schwächer ist, doch durch die Wirkung des Gegensatzes sich genügend festsetzt. Bei den Melodien, die hier erörtert werden, haben zirka 800 in der Schlußkadenz die erstgenannte Form: $\overset{\vee}{1}$——$'$——. (Tonika) Von der letzteren Form ist am häufigsten: $\overset{\vee}{2}$—— $\overset{'}{1}$—— (115 Mel.), darauf ihre Abarten: $\overset{\vee}{2}$ 1 $\overset{'}{1}$—— (40) und: $\overset{\vee}{2}$ VII $\overset{'}{1}$—— (35). Durch das Hinzukommen von Durchgangs- und Wechseltönen verändert sich die Kadenz in mannigfacher Weise.

Die Halbschlüsse der Tonika haben ihr Charakteristikon darin, daß die zwei letzten Taktfüße der Zeile von zwei oder drei Tönen des tonischen Dreiklangs beherrscht sind. In den mittleren Kadenzen der Abteilung A II erscheinen am häufigsten: 1) der Gang von der Terz zur Tonika: $\overset{\vee}{3}$—— $\overset{'}{1}$—— (73), 2) die Terz allein: $\overset{\vee}{3}$——$'$—— (66), 3) der Gang von

der Tonika herab zur Dominante: $\overset{v}{1}$ —— $\overset{'}{V}$ —— oder: $\overset{v}{8}$ – – $\overset{'}{5}$ —— (58) und 4) von der Dominante zur Terz: 5 —— $\overset{'}{3}$ —— (42). Die nächstliegenden Abarten entstehen durch die Durchgangstöne: 1) $\overset{v}{3}$ 2 $\overset{'}{1}$ ——, 3) $\overset{v}{1}$ VI $\overset{'}{V}$ —— (in Dur) und $\overset{v}{1}$ $\underset{\sharp}{\text{VII}}$ $\overset{'}{V}$ —— (in Moll), 4) $\overset{v}{5}$ 4 $\overset{'}{3}$ ——; die Formen der Halbschlüsse treten überhaupt mannigfacher auf, als die der Ganzschlüsse.

Trotzdem die Zahl der Melodien in der Abteilung A II größer ist (966) als in A I (513), muß aus mehreren Gründen die Kadenzbildung der letzteren als eine mehr typische angesehen werden. Denn 1. ist sie an und für sich die primitivere, 2. stehen die vierzeiligen Melodien von A I den zweizeiligen am nächsten, von denen sie oft durch geringes Variieren bei der Wiederholung des Zeilenpaares entstanden sind, 3. erscheint der Halbschluß in mehreren rivalisierenden Formen, die jede in weit geringerer Anzahl vertreten sind als die (einfache) Grundform des Ganzschlusses $\overset{v}{1}$ ——$'$——, die sich auch als mittlere Kadenz bei 211 Melodien in A I vorfindet. Außerdem ist es beachtenswert, daß in den Kadenzen der 1. und 3. Zeile der sehr modern klingende Halbschhluß der Subdominante viel häufiger in A II erscheint als in A I (168 Mel. gegen 62).

Tonartlich sind Dur und Moll zu unterscheiden; das häufige Vorkommen der erhöhten Sexte und der nicht erhöhten Septime in Moll bringt Anklänge an die dorische Kirchentonart, verändert aber nichts Wesentliches an den tonalen Verhältnissen. Die Dur-Melodien sind in der Mehrzahl, 976 gegen 206 Moll-Melodien. Doch ist nicht die Dur-Tonart als die typische anzusehen, weil 1. das Verhältnis der Tonarten in A I für Moll günstiger ist als in A II: Dur A I 370, A II 606, Moll A I 143, A II 63, 2. die Melodien, welche eine Subdominantenkadenz enthalten, allesamt mit einer einzigen Ausnahme in Dur stehen und 3. die Zahl der Moll-Melodien im Verhältnis stets steigt, je einfachere und typischere Formen die Rhythmik aufweist. Den klarsten Beleg finden wir aber, wenn wir noch die Kadenzen der Vorzeilen (1. und 3.) zum Vergleich heranziehen. Dieselben sind allerdings zum Teil schwankend, da sie meistens ohne abzusetzen in die Nachzeilen übergehen; doch können auch sie mit einiger Genauigkeit bestimmt werden. Dabei stellt es sich heraus, daß in A I diejenigen Gruppen die weitaus zahlreichsten sind, wo beide Kadenzen der Vorzeile von derselben Art sind (Halbschluß der Tonika oder der Dominante), also A I b 2 und A I d 4. Die letztere derselben, A I d 4, ist aber dadurch bemerkenswert, daß in ihr die Zahl der Moll-Melodien sich sogar zur absoluten Mehrheit steigert:

	A I b 2	A I b 4	A I d 2	A I d 4	A II b 2	A II b 4	A II d 2	A II d 4
Dur	126	39	28	52	140	37	79	65
Moll	31	6	14	57	5	5	14	10
	157	45	42	109	145	42	93	75

(Alle anderen Kadenzkombinationen finden sich in unbedeutender Anzahl vor.)

Nun ist aber die Kadenzfolge der Gruppe A I d 4 genau dieselbe wie in der allgemein bekannten finnischen Runo-Melodie und deren Varianten, nämlich abwechselnd ein Halbschluß der Dominante und Ganzschluß der

Tonika in Moll. Somit zeigt sich der typische Kern der Lied-Melodien AI in innigem Zusammenhang mit dem epischen Gesange stehend; und in dieser Auffassung werden wir noch weiter gestärkt, wenn wir den melodischen Umfang sowie die rhythmischen Eigenschaften der Lied-Melodien betrachten.

Der Umfang der Melodien ist hauptsächlich von zweierlei Art: 1. authentisch, 1—8, (1—9, 1—10, VII—8, VII—9), oder 2. plagal. V—5 (V—6, V—4), von vereinzelt auftretenden Abarten abgesehen; außerdem gibt es aber auch Melodien von geringerem Umfange, die ebensogut nach der Höhe oder Tiefe vervollständigt gedacht und deshalb keiner von beiden Typen sicher zugezählt werden können: 1—5 (1—6, VII—5, VII—6). In Dur sind alle drei Typen gut vertreten, wenn auch der plagale V—6 vorwiegt; in Moll aber herrscht der plagale Typus V—5 dermaßen vor, daß die übrigen dagegen sehr zurücktreten. Wenn wir die plagalen Moll-Melodien näher betrachten, zeigt es sich, daß das Gerippe der Melodie sich mit dem Umfange 1—5 begnügt und nur die Dominante von unten noch dazu als Stützpunkt herzutritt; die Töne zwischen ihr und der Tonika (VI und VII) haben Bedeutung nur als Nebentöne durchgehender Art, es fehlt oft einer derselben oder auch beide und sie sind schwankend in der Intonation (erhöht oder nicht erhöht, wahrscheinlich im Volksgesang oft neutral). Der Umfang der Runo-Melodie ist aber gerade 1—5; in einigen Varianten kommt noch die untere Dominante dazu, gelegentlich der Leitton.

In rhythmischer Hinsicht herrscht die vierzeilige Periode, aus zwei Zeilenpaaren bestehend, vor; die Zeilenpaare können sich auch ganz oder teilweise gleich sein. Die meisten andersgearteten Melodien sind Erweiterungen davon und treten nur sporadisch auf in mannigfachen individuellen Bildungen. Die einfache oder variierte Wiederholung des einen Zeilenpaares oder auch beider, verändert nichts Wesentliches am Bau der Melodien. Eigenartigere Veränderungen entstehen durch Verdoppelung des Zeitwertes einzelner Töne oder Motive zu humoristischem oder sonst charakteristischem Zweck; das kommt freilich ganz vereinzelt vor, ist aber ein echt volkstümliches Mittel zur künstlerischen Weiterentwicklung der Volksmelodik. Dagegen ist die dreiteilige Form durchaus auf modernere Einflüsse zurückzuführen; mit wenig Ausnahmen gehen solche Melodien alle in Dur und sind zum Teil direkte Übersetzungen aus schwedischen Reigenliedern.

Von den vierzeiligen Melodien stehen die weitaus meisten im $\frac{4}{4}$-Takt. Die $\frac{6}{8}$-Melodien bilden eine besondere Gruppe, deren Ursprung mit einiger Wahrscheinlichkeit auf ein bekanntes, in den Schulen gesungenes Kunstlied sich zurückführen läßt. Die $\frac{3}{4}$-Melodien sind ein buntes Gemisch von verschiedenartigen Anklängen; meistens tragen sie Spuren von Tanz-Melodien an sich.

Bei den $\frac{4}{4}$-Melodien sind meistens alle vier Zeilen von gleicher Zeitdauer; sie enthalten je vier metrische Akzente, wodurch je vier Taktfüße von der Dauer einer $\frac{1}{2}$-Note begrenzt sind. Die Gestalt der Taktfüße ist meist entweder spondeisch ♩ ♩ oder daktylisch ♩ ♪ ♪. Nach der Annahme eines unserer Volksliedsammler (L. Soini) herrscht die erstere, ♩ ♩, in den älteren Liedern vor, allmählich immer mehr durch die letztere, ♩ ♪ ♪, belebt;

und sobald dieselbe schließlich die Oberhand gewinnt, erscheint (aber erst dann und nicht früher) in ihrem Gefolge der »Vierton«. Ganz vereinzelt treten die Formen und auf, obgleich die finnische Sprache dazu genug Anlaß bieten würde. Öfter erscheint die Form, meist in den starkbetonten Taktfüßen; sie ist aber auf modernen Einfluß zurückzuführen. Der ausgehaltene Ton steht fast regelmäßig an den Schlüssen der Zeilenpaare, aber zuweilen auch an anderen Stellen, mit besonderer Effektwirkung. Der Auftakt ist im finnischen Volksliede selten wesentlich; er kann meist ebensogut wegfallen wie dastehen.

Die rhythmische Form der Hauptkadenzen kommt in dreierlei Typen vor: 1. die normale, 2. die hüpfende, dem Tanzschritt entlehnte und 3. die lyrische, dem Kunstliede entstammende. In den $\frac{4}{4}$-Melodien ist auch der 1. Typus der vorherrschende, danach der 2. und 3.; in den $\frac{6}{8}$-Melodien ist das Verhältnis gerade umgekehrt. Diese Kadenzformen befinden sich regelmäßig in der Mitte und am Schlusse der Melodie, selten in den Vorzeilen. Meistens steht dieselbe Kadenzform an beiden Stellen; doch kommen auch Mischungen vor.

Der typische Rhythmus der finnischen Lied-Melodien ist somit: *c a b*; die Zäsur innerhalb der Zeilenpause steht gewöhnlich entweder bei *a* oder *b*, selten bei *c*.

Beim Vergleich dieses Typus mit der Runo-Melodie findet sich eine überraschende Übereinstimmung, besonders wenn die letztere mit einem Auftakt beginnend aufgefaßt wird:

Runo-Melodie: 1. 2. 3. 4. 5. | 1. 2. 3. 4. 5.

Lied-Melodie: 1. 2. 3. 4. | 1. 2. 3. 4.

(Runo-Melodie, auftaktig aufgefaßt): 5. | 1. 2. 3. 4. 5. | 1. 2. 3. 4.

3. Sitzung: Freitag, den 28. Mai, vormittags 11 Uhr 18 Min. bis 11 Uhr 50 Minuten.

Unter Vorsitz von Dr. I. **Krohn** spricht:

Frau Eugenie Lineff (Moskau): »Über neue Methoden des Folklores in Rußland.«

Beginn 11 Uhr 18 Min. — Schluß 11 Uhr 40 Min.

Poesie und Musik sind in Rußland mit dem Folklore eng verbunden. Die Poeten Puschkin, Koltzoff, Nekrassoff, Alexis Tolstoy haben oft die Märchen und Legenden des Volkes zum Gegenstand ihrer poetischen Werke verwendet.

In Rußland, wie auch in anderen Ländern haben die Volkslieder als Grundlage für die Kompositionen großer Meister gedient: Glinka, Dargomijsky,

Borodin, Moussorgsky, Rimsky-Korssakoff und selbst Tschaikovsky haben oft ihre Inspirationen aus dieser reichen Quelle geschöpft. Durch ihre Frische, durch die Schönheit ihrer Melodien haben die Volkslieder der ganzen neuen russischen Schule eine Originalität, eine Fülle von unerwarteten und reichen Effekten gegeben, sowohl melodisch, wie harmonisch.

Es ist also klar, daß das Studium der russischen Volkslieder, das Erforschen der besten Methoden sie zu notieren und zu sammeln, für die russische Kunst und die allgemeine Folklorekunde von größter Wichtigkeit ist.

Im vorliegenden Referate werde ich nur über das Zentrum Rußlands, über Groß-Rußland sprechen, da hier gerade mein Wirkungskreis ist. Die neuen Methoden aber, die ich besprechen werde, fangen schon an auch in anderen Teilen Rußlands (Klein-Rußland, Kaukasus, Sibirien) angewendet zu werden.

Es scheint mir nützlich, zunächst einen kurzen Überblick über die Arbeiten der Forscher des russischen Folklores zu geben.

Die ersten Schritte in dieser Richtung sind zu Anfang des 18. Jahrhunderts von V. Troutovsky (1782) gemacht worden. Seine Transkriptionen mit Modulationen und selbständiger Baßbegleitung beweisen aber, daß man in dieser Zeit keine Idee von dem Unterschiede zwischen neuer und antiker Musikorthographie hatte. Dieselben Fehler findet man in der Sammlung von Ivan Pratsch (1790), welche lange Zeit als Muster gedient hat. Es scheint, daß die Folkloristen damals die Melodien einsichtslos notierten, ohne sich große Mühe zu geben, im Volke die besten Sänger aufzusuchen. Sie gebrauchten für ihre Notierungen auch die Orthographie der modernen Musik, Harmonien, die dem Volksliede fremd waren.

Der erste Sammler, der sich der Urquelle der Volksmelodien näherte, war Jakouschkin. Er wanderte zu Fuß als Kolporteur durch die Dörfer, um die besten Sänger kennen zu lernen, gewann deren Sympathie durch seine Güte und Herzlichkeit und notierte alles, was er Bemerkenswertes an ihren Gesängen fand. Unglücklicherweise gingen alle seine Notenhefte bei einer Feuersbrunst verloren.

Im Jahre 1866 erschien die allgemein bekannte Sammlung russischer Volkslieder von M. Balakireff, die einen großen musikalischen Wert hat; die Melodien sind schön und charakteristisch, die Begleitung aber steht leider nicht auf derselben Höhe; der Einfluß der Kirchenmusik und einiger europäischen Komponisten läßt sich oft fühlen.

Zum ersten Male wurden die untergeordneten Stimmen (Podgoloski) in die Begleitung der Lieder kontrapunktisch eingeführt in der Sammlung von V. Prokounin (1872, redigiert von P. Tschaikovsky). Rimsky-Korssakoff hat zwei Liedersammlungen harmonisiert. Die erste (1875) bestand aus Liedern, die er zu Hause gehört hat oder die ihm verschiedene Personen mitgeteilt haben; unter ihnen der bekannte Komponist Moussorgsky. In dieser Sammlung findet man wenig charakteristische Züge des mehrstimmigen Volksgesanges, obwohl die Melodien sehr schön sind. In der zweiten Sammlung, auch von Rimsky-Korssakoff harmonisiert und von T. Philippoff angelegt, werden schon viele originelle, dem Volksliede eigene Wendungen gebraucht.

Die erste wissenschaftliche Arbeit über die Grundlagen des russischen mehrstimmigen Volksgesanges hat J. Melgounoff[1]) begonnen und den Grund zu neuen Methoden des Folklores in Rußland gelegt. Er fing als erster an, den Chorgesang des Volkes in der Aufführung der Bauern zu studieren und kam zu der Idee, daß der mehrstimmige Volksgesang auf dem Systeme der Hauptmelodie untergeordneter Stimmen (Podgoloski) basiert ist. Außerdem hat Melgounoff zusammen mit Prof. Westphal den Rhythmus des Volksliedes ernst studiert.

Die nachfolgenden Forschungen über die Konstruktion des mehrstimmigen Volksliedes setzte Paltchikoff fort (Bauernlieder aus der Oufa-Provinz, 1888); er legte großen Wert auf das Chorsingen und sammelte sehr viele Varianten.

Alle obenerwähnten Werke, die innigen Dank und Beachtung seitens der Nachkommenschaft verdienen, hatten aber einen gemeinsamen Fehler: Das Material konnte nicht ganz genau und richtig sein, weil es keine Mittel gab, die Improvisation der Volkssänger fehlerlos festzuhalten, wie wir es heute durch den Phonographen tun können. Der Folklorist jener Zeit notierte eine Stimme, dann bei dem zweiten Singen des Liedes — die zweite, bei der dritten Aufführung — die dritte, usw.; der Sänger aber, der die Hauptmelodie führte, gab jedesmal eine neue Variante, so daß die Nebenstimmen (Podgoloski) auch verändert sein sollten. Deswegen konnte das Ensemble solcher Nebenstimmen nicht schön zusammenklingen; solche »zufällige« Mehrstimmigkeit konnte keine richtige Idee vom Chorgesange des Volkes geben und die Verhältnisse der Nebenstimmen zu der Hauptmelodie und zu einander erklären.

Bei dieser Gelegenheit ist der Phonograph sehr nützlich. Er macht es möglich, das Aufführen des mehrstimmigen Liedes mit einemmal festzuhalten, was einem Musiker unmöglich ist, wie schnell er auch schreibt.

Die Idee, Volkslieder zu phonographieren, kam von Amerika. Die ersten Phonogramme der Indianermelodien habe ich bei Mr. Henry Krehbiel in New York im Jahre 1893 gehört, und im Jahre 1897, als ich nach Rußland zurückkam, ist es mir gelungen, auch in unserem Lande einige Volkslieder mit dem Phonographen zu notieren. Nachdem gegen hundert Lieder in den Gouvernements Nijni-Novgorod, Tambov und Voronej notiert waren, wurde mir vorgeschlagen, in der Kaiserlich russischen Geographischen Gesellschaft in St. Petersburg einen Vortrag über meine Reise, nebst Phonographdemonstrationen, zu halten.

Die Kaiserliche Akademie der Wissenschaften übernahm die Herausgabe dieser Arbeit.[2])

Später folgte ein Vortrag in der Moskauer Gesellschaft für Naturwissenschaft, Anthropologie und Ethnographie.

Es ist kein Zweifel, daß die phonographische Aufnahme der mehrstimmigen Lieder noch vervollkommnet werden muß, doch gibt uns der Phonograph schon jetzt ein vorzügliches Mittel, die verschiedenen Varia-

---

[1]) »Russische Volkslieder« (1879 — I. Bd., 1885 — II. Bd.).

[2]) »The Peasant Songs of Great Russia as they are in the Folks Harmonization.« Collected and transcribed from phonograms by Eugenie Lineff. Published by the Imperial Academie of Science. The first Series. St. Petersburg, 1905.

tionen der Haupt- und Nebenmelodie zu notieren. Edisons geniale Idee gibt den Impuls zu einer neuen Methode, gibt uns die Möglichkeit eines genauen, wissenschaftlichen Studiums des Volksliedes.

Man soll sich aber keine Illusionen machen, die zu Irrtümern führen: ein Phonogramm ist ein wertvolles Memorandum, eine Aufzeichnung, die man aber zu lesen verstehen muß. Es genügt nicht, durch den Phonographen irgend eine vokale Kuriosität oder die Laune eines individuellen Sängers, welcher einige Kronen gewinnen will, aufzunehmen.

Ein Forscher, der die Absicht hat, Volkslieder zu studieren, soll nicht nur ein denkender Musiker sein; er soll im allgemeinen gut vorbereitet sein, vor allem die Sprache und das Idiom des Sängers verstehen, wie auch mit seinem moralischen und sozialen Leben bekannt sein; der Forscher muß sich dem Sänger ernsthaft nähern, mit Achtung für die musikalischen Schätze, deren Hüter er ist, seine Sympathie und seine Achtung gewinnen, ihn über die Wichtigkeit der Folkloristenarbeit aufklären und in ihm einen Verbündeten, einen Kollegen finden. Meiner Überzeugung nach das beste Mittel, um eine gute Liederernte zu machen, ist — direkt zum Volke zu gehen. Die Sänger selbst sind die besten Kritiker. Manchmal sind unter den Volkssängern solche Kenner zu finden, daß sie imstande sind, nicht nur die in anderen Dörfern gesammelten Phonogramme, sondern auch verschiedene Varianten zu kritisieren.

Die Hauptschwierigkeit bei der Notierung der Lieder eines Improvisators liegt also in den fortwährenden Variationen. In Rußland wird diese Schwierigkeit noch größer, da die russischen Bauern es lieben, im Chor (Artel) zu singen. Sie improvisieren wie gesagt, die verschiedensten Variationen an der Hauptmelodie — die begleitenden Stimmen (Podgoloski). Obwohl die begleitenden Stimmen von der Hauptmelodie abstammen, werden sie vollkommen selbständig geführt. Wenn beim zweiten oder dritten Aufführen des Liedes die Hauptmelodie wechselt, werden auch die Nebenstimmen geändert, was also eine große Zahl Varianten desselben Liedes gibt. Außerdem wird in Rußland dasselbe Lied in vielen Provinzen, Distrikten und Dörfern in ähnlicher und doch verschiedener Weise gesungen. Wenn man an die ungeheuere Größe Rußlands denkt, kann man sich kaum die Mannigfaltigkeit der Liedervarianten vorstellen. Wenn man aber weiter denkt, daß jedesmal wenn die Bauern singen, nicht nur die Hauptmelodie, sondern auch die begleitenden Stimmen teilweise verändert werden, so wird man begreifen, daß die Varianten eines Liedes in Rußland zahllos sein können und daß nur der Phonograph diese Schätze des musikalischen Volksgenies teilweise retten kann. Desto unbegreiflicher ist es, daß die Liederkommission der Kaiserl. Geographischen Gesellschaft in Petersburg, trotz ihrer guten finanziellen Lage bis jetzt keinen Phonographen gebraucht. Die Moskauer Musik-Ethnographische Kommission (Ethnographische Abteilung der Gesellschaft für Naturwissenschaft, Anthropologie und Ethnographie bei der Moskauer Universität) hingegen, arbeitet schon seit obenerwähntem Vortrag in dieser Weise und ihre Publikationen (Werke der Musik-Ethnographischen Kommission, Vol. I., 1906) enthalten viele Bei-

spiele phonographischer Liedernotierung aus Groß- und Kleinrußland [1]), dem Kaukasus und anderen Teilen Rußlands.

Um der Wissenschaft treu zu dienen, braucht aber der Phonograph die Hilfe des menschlichen Verstandes und Fleißes. Wenn die Phonogramme eines mehrstimmigen Liedes aufgenommen sind, beginnt erst die Hauptarbeit — das Abschreiben der Phonogramme, was viel Geduld, viel Gewissenhaftigkeit verlangt und uns zu der Fortsetzung und Ausarbeitung der neuen Methode, welche von Melgounoff angefangen wurde, führt.

Das genaue Notieren verschiedener Liedervarianten, Hauptmelodie- und Nebenstimmen-Varianten, gibt uns die Möglichkeit, das wahre System des vergleichenden Studiums, der vergleichenden Methode der Varianten durchzuführen, welche ein kostbares Material zur Grundlage der Musiktheorie des russischen Folklores geben kann. Dieses Studium gibt einen genauen Begriff von der Konstruktion der Tonart, der Melodie, des Rhythmus und der natürlichen Harmonie der russischen Volkslieder [2]).

Die folgenden Beispiele werden meine Idee besser erklären.

Beispiel Nr. I (Seite 239) gibt vier Varianten der Hauptmelodie des Liedes »Lutchinuschka«, drei aus dem Gouvernement Novgorod und eine aus Voronej. Die Varianten I und IV wurden von sehr guten Sängern gesungen, II und III von mittelmäßigen. Die Sänger waren aus verschiedenen Orten, sangen nie zusammen und haben einander nie gehört, und doch finden wir gemeinsame charakteristische Züge in den vier Varianten. Es ist zu bemerken, daß die Varianten I und IV, die ein gutes Beispiel freier Improvisation bieten, mehr Ähnlichkeit haben, obwohl sie aus dem Norden (Novgorod) und Süden (Voronej) Rußlands stammen, als die Varianten II und III, die aus derselben Provinz sind.

Auf den ersten Blick scheinen die Varianten sehr verschieden zu sein; wenn wir aber alle vier Varianten in ein einfaches Schema (Beispiel II, Seite 240) überführen, so werden wir finden, daß sie mehrere gemeinsame Züge haben und daß die Faktur des Liedes dieselbe ist, mit einigen Änderungen an Stellen sekundärer Bedeutung, aber ähnlichem melodischen und rhythmischen Muster an den Hauptstellen; alle vier Varianten gehören auch zu derselben natürlichen Moll-Tonart.

Trotz der unbestreitbaren Ähnlichkeit in den Hauptzügen können die vier Varianten nicht zusammen gesungen werden, weil eine jede von ihnen einen selbständigen Variant-Typus (Hauptmelodie) vorstellt, nicht aber eine Variant-Nebenstimme (Podgolosok).

Aus dem Beispiele II sehen wir, daß die vier Varianten nur ähnlich, nicht aber identisch sind. Wir finden auf den Hauptakzenten, zuweilen auch auf den sekundären Akzenten — Elemente der Hauptdreiklänge — Tonika, Subdominante und Dominante, welche die Stützpunkte der Melodie bilden und an einen Uranfang der Naturharmonie in den Volksliedern denken lassen. Alle vier Varianten haben eine gemeinschaftliche charakteristische Tonfolge, aber das melodische Muster

---

[1]) E. Lineff: »Ein Versuch, die Ukrainer Volkslieder mit Phonograph zu notieren.« Moscow, 1907.

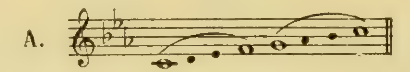
[2]) Näheres darüber vergleiche E. Lineff: »The peasant Songs of Great Russia.« Vol. II.

ist sehr verschieden. So z. B. finden wir in einem Takte 15 Noten (Beispiel I, Variante I) und drei Noten in dem entsprechenden Takte der II. Variante, fünf in der III. und nur zwei in der IV. Aber alle diese Varianten sind derselben Tonart untergeordnet und bleiben diatonisch.

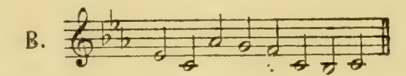
In den oben angeführten Varianten spielt der tonische Dreiklang eine Hauptrolle; dieser Dreiklang ist durch die Tonika, Mediante oder Dominante dargestellt. Die melodische Plagalkadenz bei dem Übergange zur Tonika enthält eines der Elemente des Subdominantakkordes; die Schlußkadenz geht von der Dominante nach der Tonika durch verschiedene melodische Gruppen über.

Bei aufmerksamen Vergleichstudien der vier Varianttypen im Beispiel II finden wir folgende gemeinsame Züge:

A. Die natürliche (normale) Moll-Tonart:



B. Eine identische charakteristische Tonfolge:



C. Eine frei improvisierte diatonische Melodie.

D. Einen mit dem Text eng verbundenen Rhythmus und dieselbe Konstruktion der musikalischen Periode in allen vier Varianten.

E. Gemeinsame harmonische Grundlage, da in den meisten Hauptakzenten die Elemente derselben Dreiklänge zu merken sind[1].

Beispiel III (Seite 241) gibt dasselbe Lied dreistimmig mit Varianten in den Nebenstimmen, welche zusammen gesungen werden. Die Hauptstimme wird von den Nebenstimmen »imitiert« und zur selben Zeit unterstützt. Die freie Imitation ist auch ein charakteristisches Kennzeichen des russischen Volksliedes.

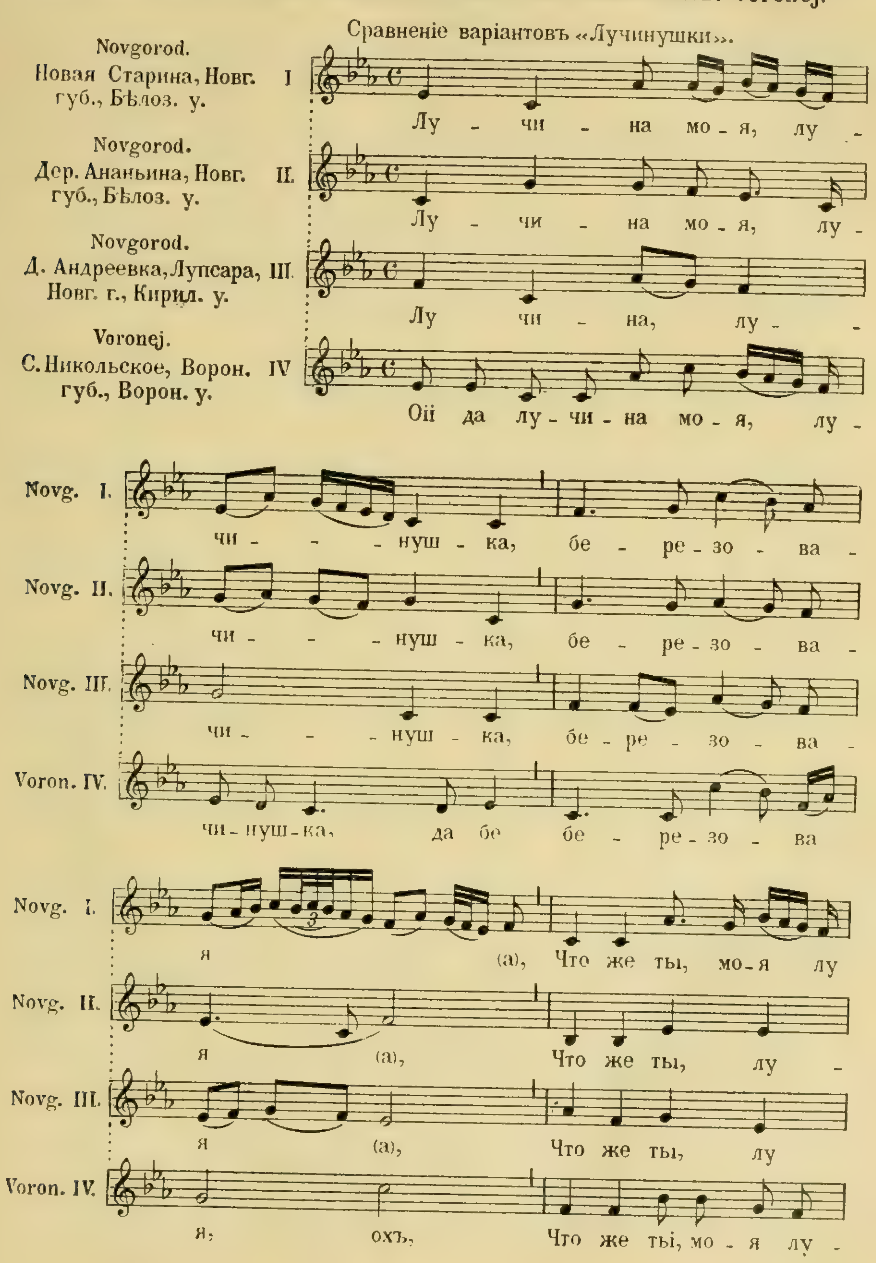
Dieses vergleichende Studium würde viel vollkommener werden, wenn eine größere Zahl genau notierter Volkslieder in Betracht gezogen würde und wenn seine Grenzen erweitert würden durch den Vergleich mit den Gesängen anderer Nationen, wenn die Wissenschaft des vergleichenden Folklores die Forscher aller Länder interessieren würde, wenn sie ein internationales Studium werden könnte. Es wäre wünschenswert einige Grundlagen auszuarbeiten, welche dieses für alle Nationen wichtige, vergleichende Folklore-Studium auf den praktischen Boden überführen könnten.

---

[1]) Weiteres über diesen Gegenstand wird man im II. Band »Russische Volkslieder« finden.

Beispiel Nr. I.

Vier Varianten des Liedes „Lutchinuschka", 3 aus dem Gouvernement Novgorod, verschiedener Districte, 1 aus dem Gouvernement Voronej.



Beispiel Nr. II.

Einfaches Schema des Liedes „Lutchinuschka" ohne Verzierungen.

T. = Elemente des tonischen Dreiklanges. SD. = Elemente des Sub.-Dom.-Dreiklanges. D. = Elemente des Dominanten-Dreiklanges. 1, 2, 3 etc. = Takte.



Das Zeichen — unter der Note bezeichnet, daß dieselbe zu einem der Elemente des notierten Dreiklanges gehört.

Der Hauptakzent ist im Texte mit größerer Schrift, der sekundäre mit *Kursiv* bezeichnet.

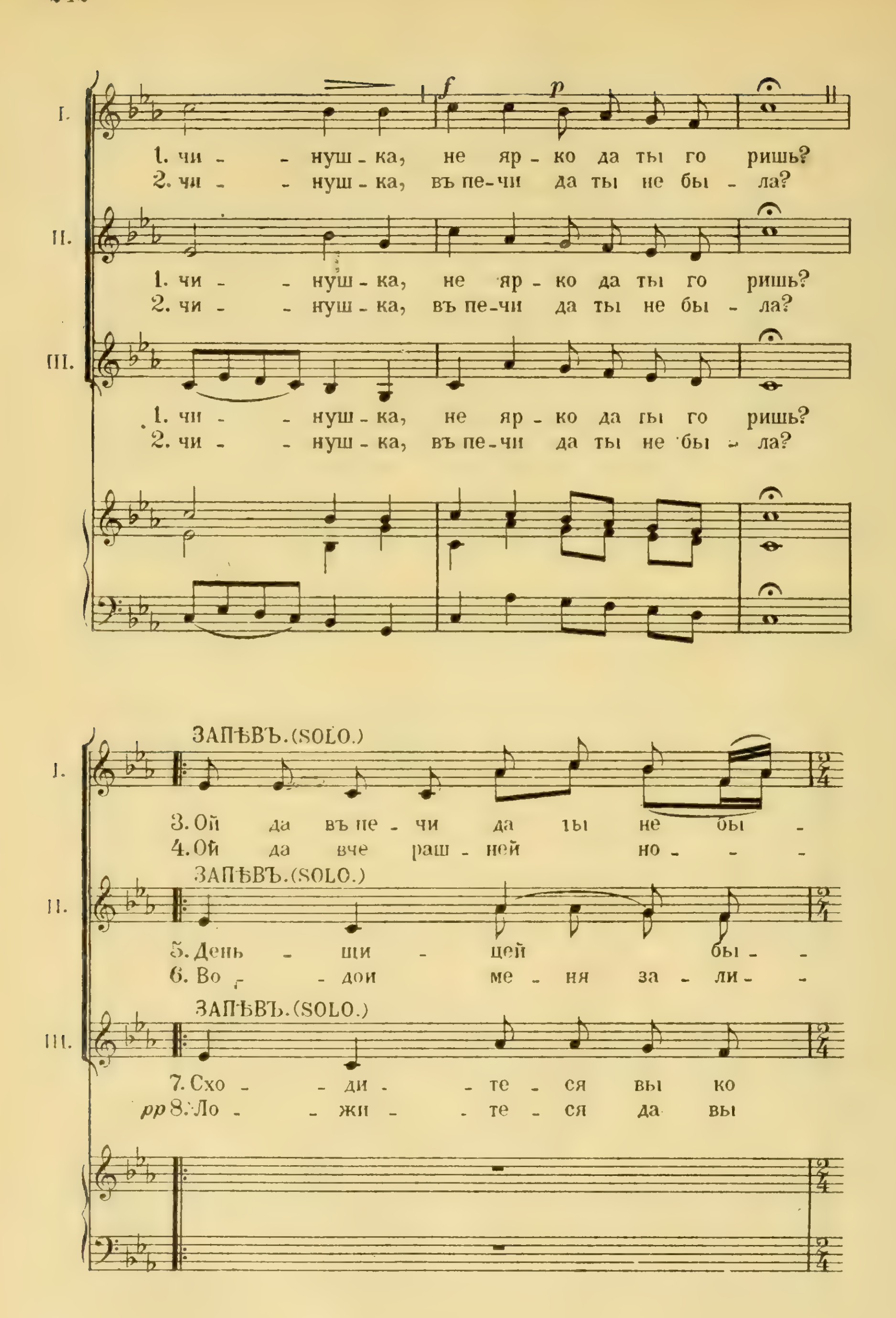
Beispiel Nr. III.

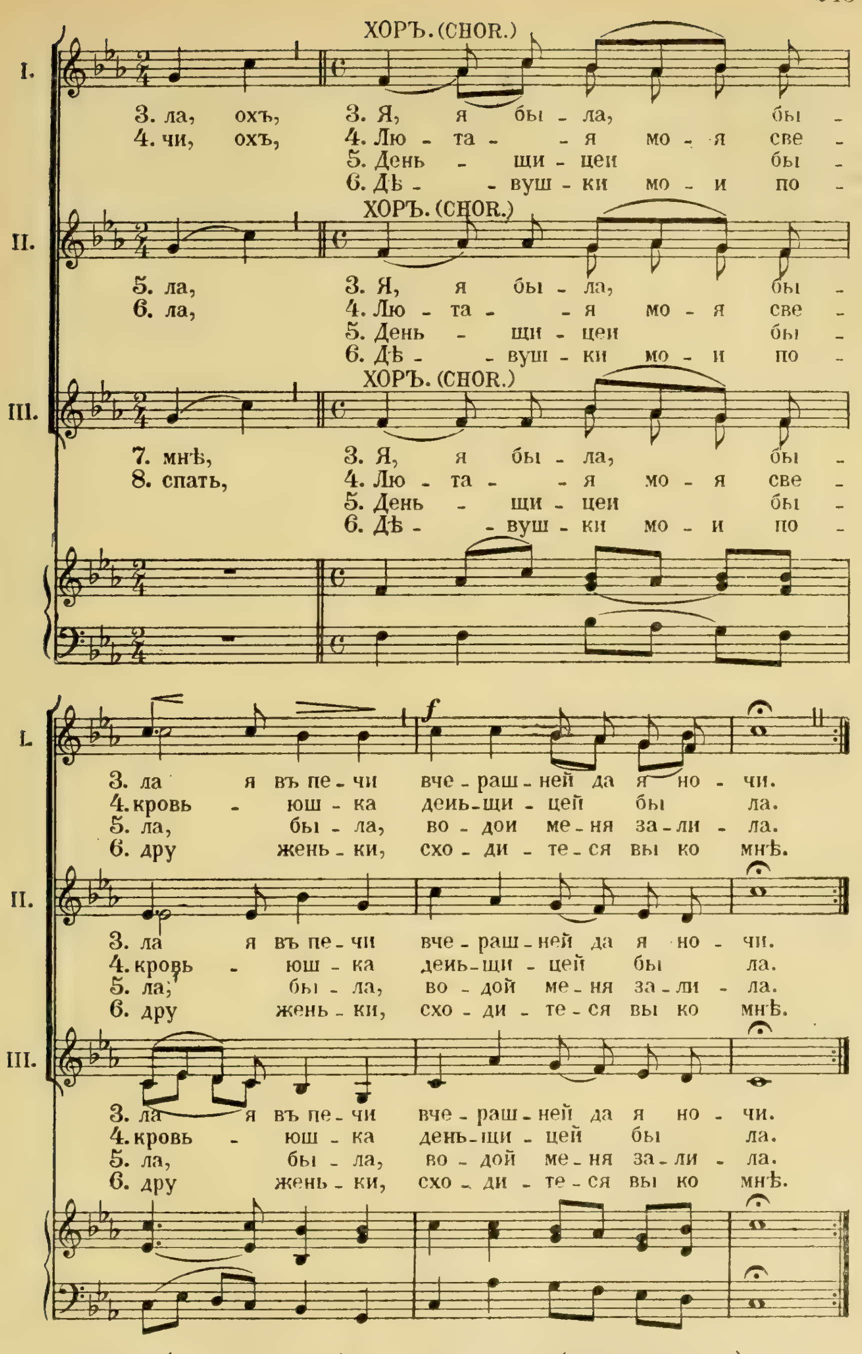
Lutchina.

Село Макарье, Воронежскои губ., Воронежскаго уѣзда.






I.
1. чи - - нуш - ка, не яр - ко да ты го ришь?
2. чи - - нуш - ка, въ пе - чи да ты не бы - ла?
II.
1. чи - - нуш - ка, не яр - ко да ты го ришь?
2. чи - - нуш - ка, въ пе - чи да ты не бы - ла?
III.
1. чи - - нуш - ка, не яр - ко да ты го ришь?
2. чи - - нуш - ка, въ пе - чи да ты не бы - ла?
ЗАПѢВЪ. (SOLO.)
3. Ой да въ пе - чи да ты не бы -
4. Ой да вче раш - ней но - - -
ЗАПѢВЪ. (SOLO.)
5. День - щи - цей бы -
6. Во - - дои ме - ня за - ли -
ЗАПѢВЪ. (SOLO.)
7. Схо - - ди - - те - ся вы ко
pp 8. Ло - - жи - - те - ся да вы



ХОРЪ (послѣ запѣва 7).
(1) 7. Сходитеся вы ко мнѣ, ко мнѣ,
Ложитеся да вы спать.

ХОРЪ (послѣ запѣва 8).
(3) 8. *pp* Ложитеся да вы спать, спать:
f Вамъ не кого ждать.

Dazu bemerkt Prof. Kolessa, auch in der Ukraine hätte er Gesänge mit einer Art Heterophonie gefunden, was wahrscheinlich auf den Einfluß des Westens zurückgehe. Es bedürfe noch eingehender Untersuchungen darüber, auf welche Art die Harmonisation im Volksliede Eingang gefunden habe und in welcher Zeit diese Einflüsse beginnen.

Frau Lineff sucht einen Grund der Entstehung der Harmonie daraus zu erklären, daß der Dreiklang infolge der Obertöne und Untertöne unbewußt im Gehöre vorhanden sei.

Dr. Krohn: In Rußland ist erst im 16. Jahrhundert durch polnischen Einfluß die Polyphonie in die Kirchenmusik eingeführt worden und diese hat wahrscheinlich wieder ihren Einfluß auf die Volksmusik geäußert.

Prof. Schmidt hat bei einem nichtslavischen Volke des russischen Reiches, im Kaukasus, eine Mehrstimmigkeit mit parallelen Quinten gefunden, die regelmäßig am Schlusse der Melodie auftreten. Dies lasse (vergl. Organum) auf beginnende Polyphonie schließen. Polyphonie dürfte in vielen Fällen dadurch entstanden sein, daß einzelne geschicktere Sänger Fiorituren anbrachten, also auf dem Wege der Heterophonie.

Mag. Launis (Helsingfors): Bei den Finnen in Jngermanland findet sich ebenfalls eine Art Heterophonie, die jedenfalls auf den Einfluß des Kirchengesanges zurückzuführen sei.

4. Sitzung: Freitag, den 28. Mai, nachmittags 3 Uhr 37 Min. bis 5 Uhr 53 Minuten.

Unter Vorsitz von Dr. **v. Hornbostel** wird die Diskussion zum Vortrage von Frau Lineff fortgesetzt.

Zoder berichtet über ähnliche Erscheinungen der Heterophonie in Siebenbürgen.

Prof. P. Schmidt erkennt die hingebungsvolle Arbeit der Frau Lineff in vollem Maße an, der es auch gelungen sei, sehr schöne Resultate zu erlangen. Besonders von uns fernestehenden, außereuropäischen Völkern glaubt er jedoch, wir dürften von vorübergehenden Expeditionen nicht zuviel erwarten, da der reisende Forscher in der kurzen Zeit seines Aufenthaltes das Leben des betreffenden Volkes viel zu wenig kennen lernt. Die Erfahrung sei mangelhaft, er gewinne kein lebendiges Bild. Statt dessen sollte man Leute, die sich ständig oder doch längere Zeit unter dem Volke aufhalten, wie Missionäre, Kaufleute, Kolonisten, Beamte usw. organisieren und schulen.

Sodann spricht

1. Mag. Armas Launis (Helsingfors) über: »Die Pentatonik in den Melodien der Lappen.« (Mit Demonstrationen.)

Beginn 3 Uhr 45 Min. — Schluß 4 Uhr 7 Min.

Hierüber wurde vom Referenten folgender Auszug zur Verfügung gestellt:

Vor einigen Monaten hat der Referent ein Buch mit dem Titel »Lappische Juoigos-Melodien« veröffentlicht. Von den 854 Melodien der Sammlung bewegen sich zwei Drittel der Gesamtzahl in den Grenzen der auf Ganztonschritten beruhenden pentatonischen Skala. Indem man die verschiedenen Formen der Pentatonik tonal ermittelt, erhält man vier in Ganztonschritten sich bewegende pentatonische Skalen, zwei in Dur und zwei in Moll, die sämtlich in der Sammlung vertreten sind.

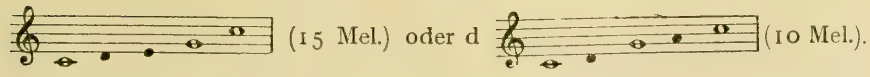
Am zahlreichsten sind die Melodien in der ersten pentatonischen Durskala, die von der diatonischen Skala die vierte Stufe (Subdominante [S.]) und die siebente Stufe (Quinte der parallelen Dominante [dq.]) ausschließt (Dq T s d D t T s d D t; Dq) (485 Mel.).

Diese Melodien zerfallen in verschiedene Typen.

Der vorherrschende Typus ist (D T) (175 Mel.).

Als Stützpunkte der Melodie erscheinen alsdann die Dominante (D) und die Tonika (T) über ihr. Sehr häufig bleibt die parallele Tonika (t) weg (121 Mel.), seltener die Quinte der Dominante (Dq) (auch aufzufassen als parallele Subdominante [s]) (20 Mel.).

Die nächst gewöhnlichen Typen sind (D T D) (62 Mel.) und (T D T) (43 Mel.), die also drei tonale Stützpunkte haben. In dem ersteren bleibt t meistens weg (53 Mel.), im letzteren Dq (36 Mel.) oder auch t


(15 Mel.) oder d (10 Mel.).

Bei den folgenden Typen beträgt der Ambitus nur eine Quinte (43 Mel.) und (40 Mel.) oder eine Terz (30 Mel.) Die Melodien des zuletzt erwähnten

Typus können außerdem Mollmelodien sein [Notenbeispiel].

Der nächst bemerkenswerte Typus ist [Notenbeispiel] (29 Mel.). Mitunter fehlt Dq [Notenbeispiel] (8 Mel.). Manche Melodien schwanken zwischen Dur und parallelem Moll.

Verhältnismäßig gering ist die Zahl der zu den folgenden Typen gehörigen Melodien: [Notenbeispiel] (18 Mel.), [Notenbeispiel] (11 Mel.) und [Notenbeispiel] (10 Mel.). Etwa die Hälfte dieser Melodien entbehrt der t (7 + 4 + 5 Mel.).

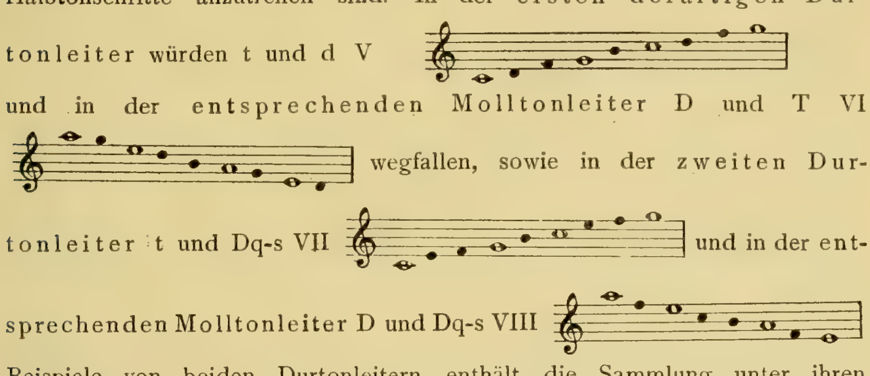
Erwähnenswert sind noch zwei Typen [Notenbeispiel] (8 Mel.) und [Notenbeispiel] (7 Mel.). Die Sekunde der unteren Dominante (t) des ersteren Typus bleibt fast immer weg [Notenbeispiel] (7 Mel.).

Ziehen wir das Vorstehende kurz zusammen, so finden wir, daß die Zahl derjenigen Melodien am größten ist, deren Stützpunkte D und die darüberliegende T (260 Mel.) sind. Darauf folgen die Melodien, die sich um T und darüberliegende D (75 Mel.), D und ihre Oktave (70 Mel.) oder T und ihre Oktave (49 Mel.) konzentrieren. Bemerkenswert ist auch, daß t im ganzen in 203 und Dq-s in 98 Melodien fehlt.

Der ersten pentatonischen Mollskala fehlen ebenso s und dq II [Notenbeispiel]. Solche Melodien der Sammlung (45 Mel.) zerfallen in entsprechende Typen, in denen 26 Melodien als Stützpunkte t und die darunterliegende d [Notenbeispiel], 11 Mel. d und die darunterliegende t und d [Notenbeispiel] und 8 Mel. d und die darunterliegende t [Notenbeispiel] aufweisen. In einigen Melodien fehlt entweder D (20 Mel.) oder Dq-s (20 Mel.).

In der zweiten pentatonischen Durskala fehlen d und dq III und in der entsprechenden Molltonleiter S und T IV In den Melodien der ersteren Skala (8 Mel.) bleibt wenigstens t fort und in den Melodien der letzteren (28 Mel.) oft s (25 Mel.).

Auf dieselbe Weise, wie die erwähnten ausschließlich auf Ganztonschritten beruhenden pentatonischen Skalen abgeleitet wurden, könnte man außerdem auch vier weitere pentatonische Skalen — zwei in Dur und zwei in Moll — aufstellen, in denen neben den Ganztonschritten auch Halbtonschritte anzutreffen sind. In der ersten derartigen Durtonleiter würden t und d V und in der entsprechenden Molltonleiter D und T VI wegfallen, sowie in der zweiten Durtonleiter t und Dq-s VII und in der entsprechenden Molltonleiter D und Dq-s VIII

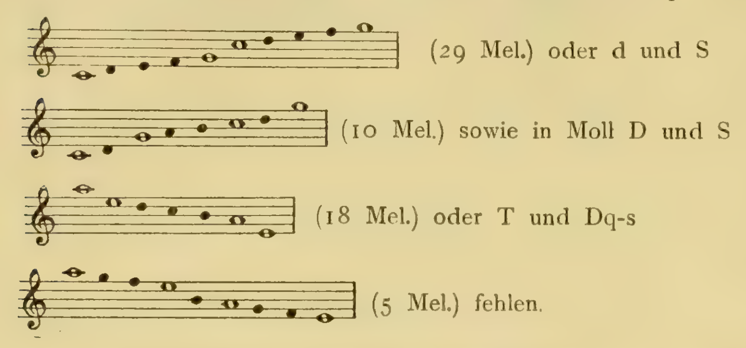


Beispiele von beiden Durtonleitern enthält die Sammlung unter ihren Melodien, von der ersten 45 und von der zweiten 15, sowie von der zweiten Molltonleiter, 15 Melodien.

Diese vier letztgenannten Tonleitern sind am besten als Variantformen der Ganztonpentatonik zu erklären. Sie sind entstanden entweder durch die Senkung der Durterz und -sexte zur Mollterz und Mollsexte (VIII) oder durch die Erhöhung der Mollterz und -septime (D) zur Durterz und Leitton (VII) (die alle zuweilen auch neutral vorkommen) oder so, daß t oder D weggeblieben sind und statt dessen T und D ihre Leittöne (dq oder S) erhalten haben (V—VI).

Noch ist den Lappen eine anders geartete pentatonische Skala eigen, die sich darin von den früher erwähnten unterscheidet, daß sie vier Sekundenschritte nacheinander enthält. Auch diese Tonleiter dürfte am besten so zu erklären sein, daß t in der Skala I weggefallen und an ihre Stelle T den Leitton erhalten hat. Da mehrere der eben besprochenen, auf andere Weise (V, VII) für pentatonisch angenommenen Melodien, bei denen S fehlt, ebensogut zu dieser Gruppe berechnet werden können, steigt die Zahl solcher Melodien auf 100 an, die zur Hälfte (49 Mel.) ein vollständiges Tongebiet aufweisen (D-d 25 Mel., D-D 14 Mel., d-d 5 Mel., dq-D 3 Mel. und d-Dq 2 Mel.). Wenn diese Skala unvollständig ist, ist der fehlende Ton meistens d (41 Mel.) selten Dq (7 Mel.) oder irgend ein anderer Ton.

Die übrigen Melodien sind, von einigen Ausnahmen (7 Mel.) abgesehen, hexatonisch. Bei den hexatonischen Melodien bleibt entweder S oder dq, seltener T weg. Als hexatonisch, wiewohl hinsichtlich ihres Tongebietes unvollständig, sind auch derartige in fünf Tönen sich bewegende Melodien betrachtet worden, bei denen in Dur t und dq



(29 Mel.) oder d und S

(10 Mel.) sowie in Moll D und S

(18 Mel.) oder T und Dq-s

(5 Mel.) fehlen.

Prof. P. Schmidt fragt, ob der Vortragende feste Gesetze für den Ausgangston der Gesänge habe feststellen können. Es sei dies wichtig, um den Charakter der kleinen Terz, die nach unserer Auffassung durch Wegfall des Halbtones entsteht, richtig zu beurteilen, ob nämlich die kleine Terz zusammengesetzt sei aus Ganzton plus Halbton, oder aus Halbton plus Ganzton. Redner befindet sich diesbezüglich bei Gesängen von Karesau im Zweifel.

Dr. v. Hornbostel meint, man solle die Tonhöhen innerhalb der Quart am Phonogramm genau messen. Vielleicht sei die Quart in zwei distanzgleiche Teile zerlegt, die Töne wären dann nicht g—a—c, sondern g—$\overset{+}{a}$—c, desgleichen die Intervalle innerhalb der Quint nicht c—d—e—g, sondern c—d—$\overset{+}{e}$—g.

Dr. Krohn: Die beiden Töne zwischen Molltonika und Unter-Dominante sind oft schwankend, aber nicht zufällig, sondern beabsichtigt, was einen besonderen Reiz ausmacht. Ebenso sei der Leitton in Moll schwankend.

2. Regierungsrat Gymnasial-Prof. Dr. Josef Pommer (Wien): »Juchezer, Rufe und Almschreie aus den österreichischen Alpenländern.« Mit musikalischen Beispielen, vorgeführt von Konzertsängerin Frau Seifert-Kuntner (Gesang), Bergrat Karl Kronfuss (Gesang), Dr. Josef Pommer (Gesang), Adolf Ludwig (Flöte).

Beginn 4 Uhr 25 Min. — Schluß 5 Uhr 14 Min.

Hierüber hat der Referent folgenden Auszug zur Verfügung gestellt:

Einleitend werden zunächst Beispiele für die im Thema genannten musikalischen Äußerungen der Volksseele des Älplers gegeben: ein Juchezer (bei Zeltweg in Steiermark auf freiem Felde gehört und in absoluter Tonhöhe aufgezeichnet), ein Doppeljuchezer (vom Roßfeld bei Hallein), eine Übergangsform vom Juchezer zum Ruf (vom Stuhleck bei Spital am Semme-

ring), der Ruf der Stiererbauernfamilie (aus der Ramsau bei Schladming), ein Ruf der Sennerin zur Nachbarin, in dem sie die Ankunft eines nächtlichen Besuches mitteilt (von der Saarsteinalm bei Aussee) und zwei Almschreie von der Rinnalm bei Ischl (mit zu hoher unreiner Quart wie bei dem Alphorn, der Naturtrompete u. a.).

Juchezer und Almrufe sind vom Referenten veröffentlicht worden in seinen Sammlungen: »Jodler und Juchezer«, Wien, bei Robitschek 1900, »252 Jodler und Juchezer« ebenda 1903, »444 Jodler und Juchezer aus Steiermark und dem ober- und niederösterreichischen Grenzgebiete«, (melodisch-alphabetische Anordnung), Verlag des deutschen Volksgesangvereines, Wien, VI., Gumpendorferstraße 151, und in der von ihm begründeten und geleiteten Monatsschrift »Das deutsche Volkslied« (1909, XI. Jahrgang). Im ganzen sind bisher im Drucke erschienen 173 Juchezer, 18 Rufe und 5 Übergangsformen. Die Almschreie harren noch der Veröffentlichung. Die meisten stammen aus Steiermark (100), Oberösterreich (24), Tirol (20) und Bayern (17 von der Gotzenalm am Königssee).

Der Referent entwickelt nun den Begriff des Juchezers und belegt seine Ausführungen durch eine große Zahl von Beispielen. Von den 173 Juchezern, die bis heute gedruckt vorliegen, hat er selbst 161 aufgezeichnet. Vom einzelnen Juchschrei, geht der eigentliche Juchzer (Juchezer, Jochizer, Jogitzer, Juchitzer, Jugitzer, auch Juzer genannt) aus. Er besteht aus einer Folge gegeneinander verständlicher Töne, ist also Melodie, wenn auch von großer Kürze, während der Juchschrei ein einziger Ton von meist sehr großer Höhe (e^3, f^3 . .), großer Kraft und kurzer oder doch mäßiger Dauer ist. Er wird, wie schon der Name sagt, mehr geschrieen als gesungen und erklingt meist auf die Silbe ju oder juch (daher juch-zen, jauch-zen, wovon wieder die Substantiva Juchzer, Juchezer, Juzer, Jochitzer, Jogitzer . . . abgeleitet sind.)

Die Veränderung der Tonhöhe erfolgt beim Juchezer meist nach abwärts, die Bewegung der Melodie ist also fallend. An einen sehr hohen, starken ersten Ton von längerer Dauer schließt sich eine Reihe meist stufenweise, oft aber auch, und zwar vorzugsweise am Beginn und am Schlusse, sprungartig herabstürzender kürzerer, schwächerer Töne (Läufe). Das rhythmische Moment ist in diesen Melodiebruchstücken deutlich und scharf ausgeprägt: auch Unterschiede der Betonung treten hervor, von einer Takteinteilung kann aber bei der Kürze der meisten Juchezer in den seltensten Fällen gesprochen werden. Die schrittweise (laufartige) Veränderung der Tonhöhe läßt sich meist als der diatonischen Durleiter zugehörig auffassen, selten kommen auch chromatische Tonfolgen vor. Mitunter wird derselbe Ton mehrmals hintereinander angegeben. Ganz ausnahmsweise steigt die Melodie, weniger selten ist ein Wechsel zwischen fallender und steigender Bewegung. Viele Juchezer enthalten Sprünge in der Tonfolge. Diese Sprünge lassen sich zumeist zu einem der in der volksmäßigen Harmonisierung gebräuchlichen Akkorde rechnen als zu dem Dur-Dreiklang, dem Dominantseptakkord, Dominantnonakkord, dem Septakkord der siebenten Stufe. Selten ist eine Tonfolge, die als zu einem Moll-Dreiklang gehörig aufgefaßt werden kann.

Die Juchezer-Melodien sind fast stets von großer Kürze. Sie bewegen sich in dem Ausmaße von 2 bis 14 Tönen. Meist bestehen sie aus 3 (13%), 4 (18%), 5 (27%), 6 (23%) oder 7 (17%) Tönen. Weniger häufig sind solche aus 2 oder 8, selten Tonfolgen von 9 bis 14 Tönen (4% bis 0·6%). Ein einziger, der Juchezer der Blasendirn-Sefferl aus der Obertraun am Hallstätter See, umfaßt (mit dem eingeschalteten Rufe: »Bua, rühr' di, åft [= dann] siach' i di« [sehe ich dich]) 34 Töne. Er steht gedruckt in der Zeitschrift »Das deutsche Volkslied«, IV. Jahrgang, Seite 142 f, wo auch die Fundgeschichte mitgeteilt ist. Gejuchzt wird bei mancherlei Gelegenheiten und aus verschiedenen Anlässen, so beim Weinschneiden, Baumfällen und bei anderen Arbeiten in Wald, Feld und Wiese, als Holzen, Mähen, Heuen; beim Viehhüten, Kahnfahren, zur Verkündigung des Feierabend-Anbruchs, der Mittagszeit, zur Begrüßung, zur Ankündigung des Kommens, um Abschied zu sagen oder bloß um das Echo zu wecken. Der Juchezer ist der älplerische Ausdruck der Glückseligkeit:

. . . »Ist auch zum Singen die Bergluft zu fein
Dann jauchzt der Älpler sein Glückseligsein.« (Rosegger.)

und:

»Kein Adler mag sich heben
So hoch zum Himmelszelt,
Als deine Lust am Leben
Im Jauchzen aufwärts gellt.« (Rosegger.)

Als Erkennungszeichen:

»Ge' (= gegen) Berg (bergauf) bin i gånga,
Tål-å bin i g'rennt,
Und då håt mi mein Diand'l
In (am) Juchaz'n kennt«

sagt ein steirisches Schnaderhüpfl aus der Sammlung weiland Erzherzogs Johann. In der Veitsch (Steiermark) ruft man bestimmte Juchezer, wenn auf der Jagd ein Hirsch getroffen fällt. In der Ramsau bei Schladming meldet der Zieler beim Scheibenschießen, welcher Treffer gemacht wurde, durch einen feststehenden Juchezer:



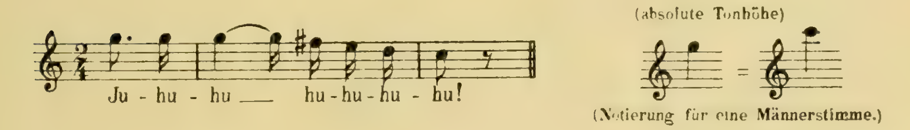
Beim »Einser« wird das Motiv der fallenden Quart einmal, beim »Zweier« zweimal, beim »Dreier« dreimal gejuchzt. Der eigenartige Mollschluß bleibt stets derselbe. (Beispiel eines feststehenden, überlieferten, nicht improvisierten Juchezers.)

Als ich mich vor etwa 23 Jahren (1886) an das Aufzeichnen von Juchezern machte, war ich anfänglich im Zweifel, ob die melodischen Tonfolgen, die ich niederschrieb, objektiv gegeben, oder nur von mir in das Gehörte hineingedeutet worden waren. Bald überzeugte ich mich aber davon, daß in der Tat melodische Tonschritte objektiv vorlagen. Noch zweifelte ich aber daran, daß eine und dieselbe Person ein zweites- und

drittesmal genau ebenso jauchze, wie sie es das erstemal getan. Ich hielt den Juchezer für einen Einfall des Augenblicks, der ebenso rasch wieder vergessen sei, wie er in die Erscheinung getreten war. Auch in dieser Beziehung sollte ich eines Besseren belehrt werden. Als ich mich vor nun 14 Jahren (1895) während der Sommerferien beim Wirte Steinleitner in der Oberleiten bei Landl im Ennstale (Steiermark) eingemietet hatte, hörte ich mehrmals früh morgens, wenn die Knechte und Mägde des Wirtes zur Feldarbeit auszogen, einen prächtigen Juchezer von einer kräftigen Männerstimme gegen die Bergwand rufen. Es wollte mir aber nicht gelingen, das Gehörte festzuhalten und niederzuschreiben. Auf meine Nachfrage erfuhr ich, daß der Rufer dieses Juchezers ein ältlicher, aber noch sehr rüstiger und lebenslustiger, liedkundiger und liedfroher Mann, der Knecht Heinrich sei. Auch Heinrich mußte Kenntnis davon erhalten haben, daß ich seinem Juchezer nachgeforscht und Gefallen an ihm gefunden hatte. Obwohl er sich außerstande erklärte, mir den Juchezer auf Wunsch vorzujauchzen (vor einen Phonographen hätte ich ihn um keinen Preis der Welt gebracht!) wußte er mich doch in dessen Besitz zu setzen. Von jenem Tage an ließ er jeden Morgen, bevor er zur Arbeit wegging, unter meinem Fenster seinen Juchezer erschallen, bis ich ihn erfaßt und niedergeschrieben hatte. Mehrere, zu verschiedenen Malen gemachte Aufzeichnungen überzeugten mich davon, daß Heinrich den Juchezer festsitzen hatte. Die rhythmisch und melodisch recht interessante Tonreihe kam einwie das anderemal völlig gleich heraus. Sie steht in meiner Sammlung »444 Jodler und Juchezer aus Steiermark« unter Zahl 51 und 52 auf Seite 363 und lautet:



Wiederholt:



Daß viele Juchezer auch improvisiert werden, steht außer Zweifel. Ich habe in meiner »Plauderei« »Über das älplerische Volkslied, und wie man es findet« (Wien, Verlag des Deutschen Volksgesang-Vereines, VI., Gumpendorferstraße 151) auf Seite 21 einen Juchezer-Wettstreit zwischen mir und einem Hirten erzählt, in dem der Bursche durch meine Juchezer-Antworten und Nachahmungen gereizt, immer neue und kompliziertere Juchezer erfand. Das waren Improvisationen, die sich mir bei einem Spaziergange im Walde ganz zufällig darboten. Solche Improvisationen entziehen sich natürlich ebenfalls einem Versuche, ihnen mit einem Phonographen beizukommen, wie auch Wiederholungen gedächtnismäßig festsitzender Juchezer und dgl., wenn die Sängerin so scheu ist, wie dies bei

der Blasendirn-Sefferl in der Obertraun der Fall war, die mir trotz aller meiner Bitten und Versprechungen ihren schon oben erwähnten »berühmten« 34 Töne langen Juchezer nur in der Dämmerung und nur aus einer Entfernung von mehr als 100 Schritten vorzujauchzen imstande war.

3. Otto Andersson (Helsingfors): »Altnordische Streichinstrumente.« (Mit Demonstrationen von Instrumenten.)

Beginn 5 Uhr 17 Min. — Schluß 5 Uhr 53 Min.

Wie verirrte Kinder, die an fremdem Ort aufwachsen, ohne von ihrer Herkunft und der Beschaffenheit ihres Elternhauses zu wissen, leben an der estländischen Küste der Ostsee einige tausend Schweden in verschiedenen Siedelungen. Die Forschung ist dem Ursprung dieser Siedelungen noch nicht so recht auf die Spur gekommen. Die älteste Urkunde, in der die Schweden Estlands erwähnt werden, ist eine Verordnung aus Hapsal von 1294. Später kommen dann mehrere Aktenstücke aus den Jahren 1341, 1345, 1470 usw., doch nimmt man an, daß die Schweden an diesen Stellen schon vor erwähntem Zeitpunkt ansässig waren. Russwurm vermutet, daß die Schweden zur selben Zeit nach Estland eingewandert sind, als Erich der Heilige seinen Kreuzzug nach Finnland unternahm und die Finnen zwang, das Christentum anzunehmen, was im Jahre 1157 geschah.

Die Bevölkerung bewußter Siedelungen nun hat mit außerordentlicher Zähigkeit die Eigentümlichkeiten der Väter in Sprache, Sitten und Kleidung bewahrt, obgleich sie von allen Seiten von Esten umwohnt ist. Mehrere Gebiete, wie die Inseln Worms, Runö, Odensholm, Rogö sind noch rein schwedisch. Auf einer dieser Inseln, Worms, wurde ich auf einer volkskundlichen Forschungsreise 1903 um die Julzeit zum ersten Male mit den Instrumenten bekannt, die den Gegenstand dieser Abhandlung bilden. Ich traf bei dieser Gelegenheit mit dem alten Harfner Hans Renkvist zusammen und zeichnete nach seinem Vortrag einige Dutzend Melodien auf.

Das Instrument, Tannenharfe genannt, war noch bis zur Mitte vorigen Jahrhunderts allgemein in Gebrauch. Jeder von den Männern mußte die »Harfe schlagen« können, die in jedem Hause vorzufinden war. Die Tannenharfe wurde hoch in Ehren gehalten, ja sie wurde fast wie ein heiliges Instrument angesehen und war der Stolz der Wormser.

Das Instrument zieht schon durch seinen Bau die Aufmerksamkeit auf sich, die noch gesteigert wird, wenn man es mit dem Bogen spielen sieht. Es dürfte zugleich auch das einzige Instrument sein, bei dessen Spiel die obere Seite der Finger angewendet wird. So sonderbar es auch scheinen mag, werden hier nämlich die Saiten durch Berührung mit den Fingernägeln verkürzt.

Nach dieser baltischen Reise habe ich eine Menge ähnlicher Instrumente im ethnographischen Museum zu Helsingfors studiert und auch in der Literatur einige Beschreibungen mehrerer, wie es scheint nahe verwandter Instrumente angetroffen. Die Instrumente scheinen einen Übergang von einfacheren zu entwickelteren Formen darzustellen und wollte man sich hievon einen Urtypus vorstellen, so würde das wohl ein einsaitiges Streichinstrument mit einem bis aufs kleinste beschränkten, vielleicht auch

ganz fortfallenden Resonanzboden, und mit einem Loch für die Finger seitlich an dem einen Ende sein.

Das Instrument in seiner ältesten uns bekannten Form (Fig. 1, S. 254) besteht aus einem 54 *cm* langen und 10—12 *cm* breiten Stück Holz, das sich nach dem Ende hin etwas verjüngt sowie in der Mitte ausgehöhlt und mit einer Resonanzdecke versehen ist. Das eine Ende ist mit einem langen Ansatz versehen, an dem sich der primitive Saitenhalter befindet. Am anderen Ende dagegen ist ein 12 *cm* langes und 3 *cm* breites Loch für die linke Hand. Die beiden Saiten sind zwischen dem Saitenhalter, der zugleich auch Steg ist, und den Wirbeln so aufgezogen, daß die eine Saite an der Innenseite des erwähnten Loches entlang läuft. Wie ersichtlich, liegt der Resonanzboden zum größten Teil vor dem Steg, wodurch seine ohnehin geringe Bedeutung noch weitere Einbuße erleidet.

Fig. 2 weist eine andere Art desselben Instruments auf. Der Resonanzboden ist hier etwas größer. Die Anzahl der Saiten ist drei und Saitenhalter und Steg erscheinen nun getrennt. Das Griffloch für die linke Hand ist etwas größer, und vor dem Steg sieht man eine Menge kleiner Löcher an Stelle des einen sternförmigen beim vorigen Instrument. Die ganze Einrichtung des Instruments deutet hinsichtlich der Stärke und Farbe des Tones zweifellos auf einen nicht unbedeutenden Fortschritt.

Als Abarten dieser beiden erwähnten Typen erscheinen weitere vier Instrumente (Fig. 6) aus dem Ethnographischen Museum zu Helsingfors. Instrument *a*, aus Suistamo in Karelien (74 *cm* lang und 13 *cm* breit), ist von klobiger Form und erscheint geradezu wie bei der Anfertigung mit einer Axt behauen. Die drei Saiten sind wie beim Typus *c* am unteren Ende an einem runden Holzstift befestigt, der zugleich Saitenhalter und Steg ist. Es ist also dasselbe Verhältnis ungefähr wie bei dem oben beschriebenen Instrument mit zwei Saiten; dasselbe ist auch bei Figur *d* der Fall. Instrument *b* ist in der Form etwas von den anderen abweichend. Es fällt bei diesem am meisten die Einbuchtung oben rechts bei den Wirbeln auf. Ihr Zweck ist vermutlich der, dem Instrument als Stütze zu dienen, da es beim Spiel auf den Knien ruht. Bei *c* und *d* ist noch bemerkenswert, daß die Verbindung mit dem Resonanzboden aus Birkenrinde besteht und durch Nägel verbunden ist.

Eine unverkennbare Ähnlichkeit mit diesen Arten weist noch eine dreisaitige Laute aus Dalarne in Schweden auf, die sich im Nordischen Museum zu Stockholm befindet. In der von diesem Museum herausgegebenen Zeitschrift »Fatburen« (1906, Nr. 4) beschreibt H. B . . .ie diese Laute (Fig. 7), die die einzige in Schweden gefundene ihrer Art sein dürfte. Sie besteht aus einem 70 *cm* langen und ungefähr 29 *cm* breiten Stück Tannenholz, dessen oberer Teil schmäler und bedeutend dünner ist als der untere Teil. Dieser ist oval und hohl und bildet den eigentlichen Resonanzboden, der von einer mit drei Resonanzlöchern versehenen Oberseite gedeckt wird. Der Beschreiber vermutet, daß der längliche Ausschnitt oben nur zum Festhalten des Instrumentes diente und daß eine Verkürzung der Saiten durch Griffe nicht in Betracht kam, vielmehr der Tonumfang sich bloß auf die drei Töne der leeren Saiten beschränkte und die Laute nur zur Begleitung diente.

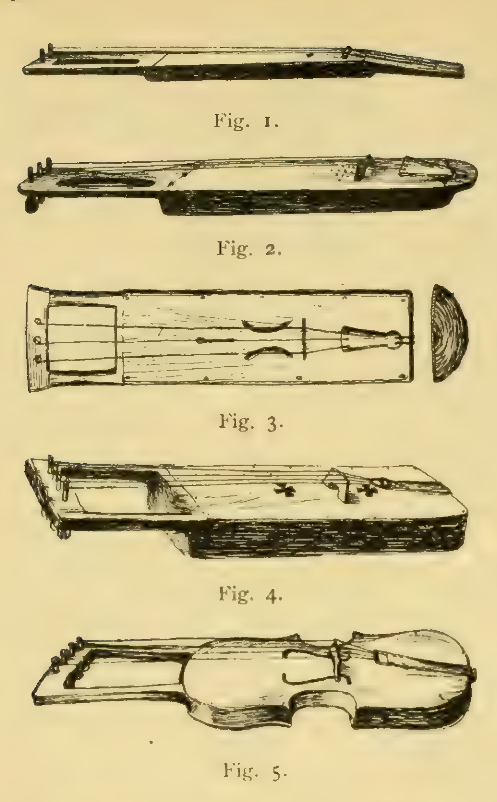


Fig. 1.

Fig. 2.

Fig. 3.

Fig. 4.

Fig. 5.



Fig. 7.
Schwedische „Laute".

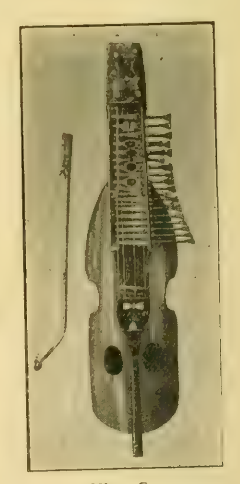


Fig. 8.
Schwedische Schlüsselharfe.

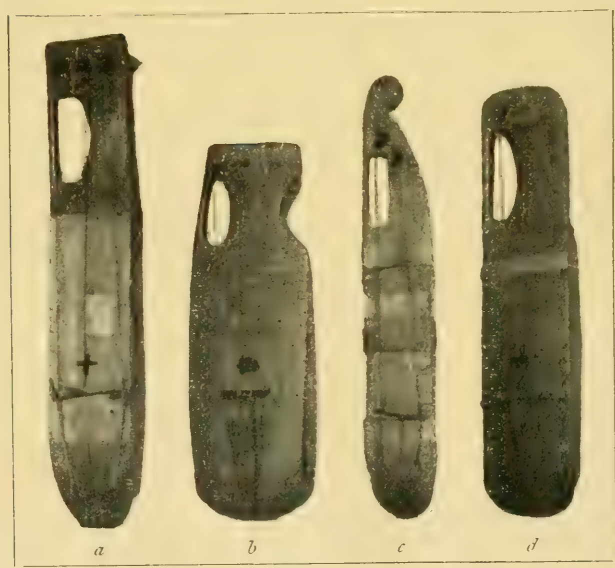


Fig. 6.
Streichharfen im Ethnographischen Museum zu Helsingfors.

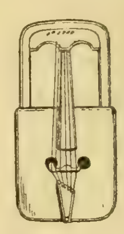


Fig. 9.
Walisisches Crwth.



Fig. 10.
Cruit-Spieler, nach einer Handschrift aus dem 9. Jahrhundert.



Fig. 11.
Norwegische Lyra.

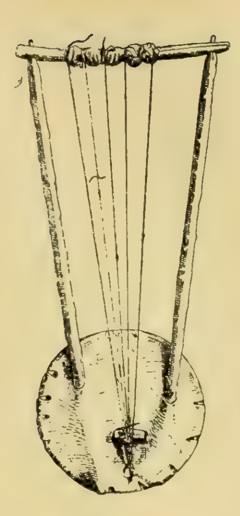


Fig. 12.
Rebaba aus Nubien.

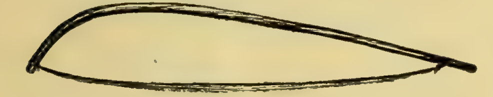


Fig. 13.



Fig. 14.

Phot. O. A. 1908.



Fig. 15.
Harfner Jurri Bruus aus Dagö.

Phot. O. A. 1903.



Fig. 16.
Harfner Hans Renkvist aus Worms.

Es ist aber unzweifelhaft, daß dieses Instrument ganz so wie die übrigen hier beschriebenen mit dem Bogen gespielt wurde und daß die Saiten auf oben angegebene Weise, das heißt mit den Fingernägeln verkürzt wurden. Die Laute ist also zweifellos dieser Gruppe von Instrumenten beizurechnen, somit ihr Vorkommen in früherer Zeit in Schweden erwiesen.

Dem Entwicklungsgange möchte ich nun ein dreisaitiges Instrument einreihen, das einen trogförmigen Resonanzboden hat und mit einem viereckigen Loch für die linke Hand (Fig. 3) versehen ist. Es ist von der Insel Nuckö bei Estland, woselbst ich es unter einer für das Nationalmuseum in Stockholm bestimmten Sendung gewahrte. Der hauptsächliche Fortschritt ist hier der, daß alle Saiten des Instruments beim Spiel von den Fingern der linken Hand erreicht werden können.

Fig. 4 und 5 stellen zwei Tannenharfen von der Insel Worms dar. Erstere ist bezeichnend für den Haupttypus der auf Worms anzutreffenden Instrumente. Die Größe ist gewöhnlich ungefähr 54 *cm* Länge und 16—18 *cm* Breite. Der Resonanzboden ist wie bei den übrigen Arten aus einem Stück gehöhlt, doch das Loch für die linke Hand bedeutend erweitert.

Fig. 5 ist eigentlich als ein Mischling zu bezeichnen. Der Erfinder, ein alter Harfner, hatte einmal auf einer Reise eine Geige zu sehen bekommen; zurückgekehrt, fertigte er für sich eine Tannenharfe an, die die Grundform der Geige hatte und trotzdem die Haupteigentümlichkeiten der Harfe aufwies.

Fig. 13 und 14 stellen Bogen dar; der erste ist von Worms, der andere befindet sich im Ethnographischen Museum. Das Eigentümliche hiebei ist, daß die Roßhaare nicht straff gespannt sind, sondern beim Spiel je nach Bedarf mit den Fingern der rechten Hand angezogen werden.

Die Saiten bestanden bei den älteren Instrumenten gewöhnlich aus gesponnenem Roßhaar. Später kamen Sehnen in Gebrauch, die schließlich, wenigstens auf Worms, vollständig vorherrschend wurden. Welche Stimmung diese Saiten ursprünglich hatten, läßt sich nicht mit Sicherheit entscheiden; anzunehmen ist aber doch, daß sie sowohl bei den zweisaitigen wie bei den drei- und viersaitigen Instrumenten in Quinten standen.

Bei den meisten oben beschriebenen Instrumenten erschwert der flache Steg und die Breite des Resonanzbodens das Spielen einer einzigen Saite allein. Für diese Spielart können die Instrumente auch nicht bestimmt gewesen sein. Wo das Griffloch für die linke Hand seitwärts liegt, kann ja eigentlich nur eine Saite (genauer der Tonumfang einer Quinte) in Betracht kommen; den übrigen Saiten wurde dann wohl die Rolle frei mitklingender, das heißt liegender Stimmen zuteil. Auch auf der viersaitigen Tannenharfe wird niemals eine Melodie gespielt, zu deren Ausführung die beiden tieferen Saiten zur Anwendung kämen.

Daß alle diese Instrumente ein und derselben Gruppe angehören, können wir somit daraus schließen, daß 1. mehrere Instrumente tatsächlich nur Abarten einer bestimmten Grundform sind, 2. sie alle mit derselben

eigentümlichen Fingerhaltung gespielt werden, was, soweit man es nicht beobachtet hat, aus der Anbringung der Saiten hervorgeht, 3. alle mit dem Bogen gespielt werden und schließlich 4. ihnen allen der Name Harfe gemeinsam und eigentümlich ist.

Wo stammt nun diese Instrumentengruppe her? Stellen wir Vergleiche an, werden wir bald gewahr, daß zunächst unsere einfachsten Varianten entsprechender Gegenstücke entbehren. Die bei einigen Naturvölkern anzutreffenden ein- und zweisaitigen Instrumente zeigen nur unbedeutende Gemeinschaft mit den nordischen Streichharfen (wie wir sie hier nennen wollen). Die entwickeltere Form dagegen scheint viele Verwandtschaften zu haben.

Die lyraartige Form dieser Instrumente veranlaßt zu Vergleichen mit weiteren lyraartigen Gebilden. Zunächst stoßen wir da auf die Cythara teutonica. Mit dieser sowie der im württembergischen Schwarzwald gefundenen allemanischen Kriegsleier und der angelsächsischen Rundlyra haben unsere Instrumente große Ähnlichkeit. Sie zeichnen sich jedoch durch die große Anzahl ihrer Saiten aus sowie dadurch, daß sie offenbar Zupfinstrumente sind.

Größere Ähnlichkeit zeigen unsere Instrumente mit der auf Kravik in Numedal aufgefundenen norwegischen Lyra (Fig. 11). Auch hier berechtigt die Anzahl der Saiten zu der Annahme, daß kein Bogen zur Anwendung kam, während der Ansatz unten auf einen Saitenhalter schließen läßt, was wiederum in Veıbindung mit dem Steg ein Kennzeichen für Streichinstrumente zu sein pflegt.

Mit dem walisischen Crwth (Fig. 9) steht unsere Streichharfe in sehr naher Verwandtschaft. Dieses, wie bekannt, von den Walisern für uralt angesehen, ist kein Zupf-, sondern ein Streichinstrument. Hortense Panum meint zwar, daß es ursprünglich nicht als Streichinstrument bestimmt gewesen sei. »Der flache Steg, der die Saiten über dem Resonanzboden trägt«, so führt sie aus, »machte es nämlich für den Bogen unmöglich, auf diesem Instrument die Saiten einzeln anzustreichen, und dies wird außerdem noch dadurch verhindert, daß die Saiten des Schallkastens gleichmäßig sind, das heißt es fehlen die für den Bogenstrich notwendigen Einschnitte«. Vom Griffbrett schreibt sie wiederum: »Dieses Griffbrett kann sehr gut ein Zusatz neueren Datums sein. Als der Violinbogen ums Jahr 1000 aus dem Orient eingeführt wurde, versuchte man ihn eine Zeitlang bei allen vorhandenen Saiteninstrumenten einzuführen und erst die Erfahrung traf nach und nach eine zweckmäßige Auswahl. Auf diese Weise kann das Crwth sein Griffbrett erhalten haben, dessen Vorhandensein bei einem Lyrainstrument sonst schwerlich zu erklären wäre«.

Indessen dürften dies nur Vermutungen sein, die erst noch zu entscheiden sind. Das Fehlen des Einschnittes, das auch in der erwähnten Besprechung in »Fatburen« als Beweis dafür herangezogen wird, daß die schwedische Laute ein Zupfinstrument sei, kann nicht sehr ins Gewicht fallen, da es erwiesen ist, daß unsere Streichharfe in der Tat, trotz Fehlens der Einschnitte, mit dem Bogen gespielt wurde.

Daß zu dieser Gruppe gehörige Instrumente schon vor ihrer Versehung mit Griffbrett mit dem Bogen gespielt wurden, geht auch aus

einem Bild in einer aus dem 9. Jahrhundert herrührenden Handschrift (Fig. 10) hervor. (Ich entnahm das Bild N. J. Privaloffs Arbeit über Gudock in den Abhandlungen der kaiserlich russischen Archäologischen Gesellschaft 1904.) Hier wird das Instrument fast genau so gehalten, wie man es heute noch tut. Aber die Stellung der linken Hand läßt das Bedürfnis eines Griffbrettes erkennen. Denken wir uns nun so eins hinzu, bekommt das Instrument eine gewisse Ähnlichkeit mit dem vorher abgebildeten Crwth. Lassen wir das Griffbrett aber von letzterem fort und denken wir uns die Saiten an den Wirbeln etwas auseinandergerückt, so wäre die Ähnlichkeit mit der Streichharfe fast vollkommen.

Dasselbe Bedürfnis, das zur Anbringung des Griffbrettes bei diesen Instrumenten führte, gab vielleicht auch die Anregung zu jener Instrumentengruppe, die durch die schwedische Schlüsselharfe (Fig. 8), die deutsche Bauernleier unter anderem vertreten ist. Man kann annehmen, daß an diesen Instrumenten die Schlüssel eigens angebracht wurden, um eine bequemere Spielart zu ermöglichen. Die Angaben, die ich in Verbindung mit der Schlüsselharfe bei K. P. Leffler angetroffen habe, sprachen dafür, daß Instrumente dieser Art in Schweden unter dem Namen Harfe der Schlüsselharfe vorangegangen sind. Da man das Aufkommen letzterer nicht früher als auf Beginn des 16. Jahrhunderts ansetzen kann, ferner aus obigem hervorgeht, daß gewisse Arten von Streichharfen bereits viel früher vorkommen, erhält diese Annahme dadurch noch weitere Stützpunkte.

Angaben aus der älteren Literatur führen zu Vergleichen zwischen der Streichharfe und den ältesten erwähnten nordeuropäischen Streichinstrumenten. Wir lesen da, daß jeder Angelsachse von guter Erziehung die Harfe schlagen können mußte. Wir hören aus Sagen und Liedern, wie man harfnet, ferner daß das Instrument entweder an der Wand hing oder auf der Bank neben dem Spielmann lag. Dies stimmt auffallend mit den Verhältnissen auf Wormsö überein. Jeder Mann mußte, wie gesagt, »die Harfe zu schlagen verstehen«, der Spieler hieß Harfner, wie auch für die Tätigkeit das Wort harfnen üblich war, wie beispielsweise in folgender Weise:

Wenn ich Jonas Hans gedenke
Wie er herrlich harfnete.

Betrachten wir schließlich das orientalische Rebek oder Rebab (Fig. 12), so ist zweifellos, daß auch dieses bewußter Gruppe angehört. Wallaschek bemerkt, daß dasselbe als Gitarre auf die Naturvölker zurückführe und erst von der mohamedanischen Kultur vervollkommnet und zum Streichinstrument ausgebildet worden sei. W. kann jedoch nicht die Folgerung Karl Engels gutheißen, daß das walisische Crwth das älteste in Europa bekannte Streichinstrument sei, ebenso wenig stimmt er mit Hart überein, der den Völkern des Altertums die Kenntnis der Bogeninstrumente abspricht. Über den wirklichen Ursprung der Streichinstrumente gibt er jedoch keinen näheren Bescheid.

* *
*

Wie aus meiner Darstellung ersichtlich, war die nordische Streichharfe über Schweden, Finnland und Estland verbreitet. Sie zeigt ferner eine

so innige Verwandtschaft mit dem walisischen Crwth, daß sie beide denselben Grundtypus zu entstammen scheinen.

Die Instrumente sind in späterer Zeit im östlichen Finnland, in Estland und bei der schwedischen Siedelung auf Worms angetroffen worden. Jedoch ist nicht anzunehmen, daß sie aus jenen östlichen Gegenden herrühren, vielmehr werden sie wohl von Westen her gekommen sein. Die Kultur des Nordens zeigt ein ständiges Vorwärtsschreiten von Westen nach Osten. So weist die ostfinnische Volksdichtung z. B. sprachlich und stofflich viel entlehnte germanische Züge auf. Und auf dieselbe Weise drangen wahrscheinlich auch diese Instrumente nach Ostfinnland und Estland ein, während sie in den westlicheren Ländern ausstarben. Auf Worms sind sie eben vielleicht noch Erbgut von Schweden her und seit dem 12. Jahrhundert beibehalten worden, was ja durch die Abgeschlossenheit dieser Siedelung erklärlich ist. Diesen Instrumenten eine östliche Heimat zuzusprechen wäre schon dadurch widerlegt, daß Privaloff in seiner oben erwähnten Abhandlung nichts von diesem Instrument aus Rußland weiß, wie auch von seinem Vorkommen bei nordasiatischen Volksstämmen nichts bekannt ist.

Es dürfte als sicher anzusehen sein, daß das walisische Crwth ein Vorläufer der Violine war. Nachdem das Griffbrett einmal angebracht war, wurde ja der Rahmen bedeutungslos.

Daß wiederum die entwickelteren Formen der nordischen Streichharfe, wie sie auf der Abbildung aus dem 9. Jahrhundert und unseren heutigen Bildern erscheinen, Vorläufer des walisischen Crwths sind, muß als ebenso gewiß gelten. Die Entwicklung der Streichharfe aus einer noch primitiveren Form ist außerdem noch hier oben bewiesen worden.

Wo diese Grundform herstammt, hat die Forschung erst noch zu ergründen. Wenn auch die Schlüsse etwas schwebend sein müssen, so steht doch immerhin fest, daß wir es hier mit einem Instrument zu tun haben, welches in verflossenen Zeiten in der musikalischen Entwicklung und insbesondere in der Geschichte der Streichinstrumente eine große Rolle gespielt hat. Vielleicht ist es eben ein Überbleibsel der vielerwähnten Harfe der Nordländer, worunter man sich jedoch bisher immer etwas ganz anderes vorgestellt hat. Umso merkwürdiger also, wenn diese Instrumente sich bis in unsere Tage hinein halten konnten und uns noch heute den Reiz altertümlicher Harfenschläge empfinden lassen.

5. Sitzung: Samstag, den 29. Mai, vormittags 9 Uhr 15 Min. bis 2 Uhr 25 Minuten.

Unter Vorsitz von Dr. v. **Hornbostel** spricht:

1. Otto Andersson (Helsingfors) über: »Altertümliche Tonarten in der Volksmusik mit besonderer Berücksichtigung der finnischen.«

Beginn 9 Uhr 15 Min. — Schluß 9 Uhr 45 Min

Die vergleichende Melodienforschung, die in den reichen Schätzen der Volksmusik, die jetzt in allen Ländern gesammelt und herausgegeben werden, ein unübersehbares und reichhaltiges Material besitzt, muß sich

oftmals mit dem Verhältnis zwischen Volksmusik und mittelalterlicher Kirchenmusik befassen. In letzter Zeit sind so manche Gesichtspunkte zutage getreten, die wie es scheint etwas von der allgemeinen Auffassung abweichen, daß die Volksmusik in den nordischen Ländern ihre hauptsächlichsten Tonalitätszüge vom gregorianischen Gesange empfangen habe.

Bevor ich nun erläuternd auf gewisse Eigentümlichkeiten der finnländischen Volksmusik eingehe, sei es mir gestattet, einige der besagten Gesichtspunkte anzuführen, ohne jedoch Anspruch zu machen, auch nur annähernd diese weitgehende Frage erschöpfend behandelt zu haben.

Die Auffassung vom Einflusse des mittelalterlichen Kirchengesanges hat an der Tatsache einen Anhalt, daß sich in manchen Ländern eine überraschende Gemeinschaft zwischen den Volksmelodien und den alten Kirchentonarten geoffenbart hat. Wir kennen alle die tonale Verwandtschaft der mittelalterlichen deutschen Volksmusik mit den gregorianischen Kirchenmelodien. In England weisen ebenfalls die Volksmelodien auf die Kirchentonarten hin. In Frankreich wurden (nach Louis Schneider) fast alle alten Kirchentonarten vom Volke beibehalten, während die Kunstmusik alles abwies, was sich nicht in Dur und Moll bewegte.[1] Die dänischen Volksmelodien stehen, wie Thomas Laub sagt, entweder in den Kirchentonarten oder in den modernen; eine Anpassung an die letzteren stößt ständig auf Schwierigkeiten, will man ihnen dagegen in den Kirchentonarten gerecht werden, fällt das ganz natürlich — somit stehen sie also in den Kirchentonarten. Dann fügt er noch hinzu: »Ich behaupte geradezu, daß es keine echte dänische Volksweise gibt, die nicht als Hauptmotiv eine der bezeichnendsten Figuren des Kirchengesanges hätte.«[2] Für die schwedische Volksweise wies bereits J. Fr. Haeffner eine Tonskala nach, die fast genau mit der dorischen Kirchentonart übereinstimmte und kürzlich hat Tobias Norlind als für die schwedische Balladenmelodie bezeichnend, drei Urtypen hervorgehoben, von denen zwei in naher Verwandtschaft zur dorischen und die dritte zur lydischen Kirchentonart steht.[3] In Finnland wiederum hat u. a. Ilmari Krohn auf die Ähnlichkeit zwischen der dorischen Kirchentonart und einem großen Teil Volksweisen der eigentlichen Finnen hingewiesen, während andere Schriftsteller noch weiter gingen und die kirchlichen Tonfiguren als das spezifisch Finnisch-völkische in der Volksweise gelten lassen wollen. Schließlich habe ich selbst ein starkes Vorherrschen der Kirchentonarten in der Volksmusik bei den Schweden Finnlands wahrgenommen.

Zunächst ist es ja nun am bequemsten, diese Eigenschaften aus dem direkten Einfluß der Kirchenmusik zu erklären. Der gregorianische Gesang verbreitete sich ja mit dem Christentum über ganz Nord- und Westeuropa und den stimmungsvollen Melodien könnte man schon genügende Macht zuschreiben, ihr Tonsystem auch auf den weltlichen Gesang zu übertragen. Aber wir können uns doch nicht so ohneweiters der Ansicht anschließen, daß sich, buchstäblich genommen, ein Einfluß nach dieser Richtung hin

[1]) Das französische Volkslied. Die Musik. Herausgegeben von R. Strauß, Band 28/29.

[2]) Vore folkemelodier og deres fornyelse. Danske Studier 1904. 2. 4.

[3]) Svensk Musikhistorie. Lund 1901.

geltend gemacht habe. Zweifel regen sich, wenn wir in Betracht ziehen, daß man bei mehreren europäischen Völkern noch heute seine Melodien unbeeinflußt von moderner Melodienbildung in den alten Tonarten singt und daß dieselbe Erscheinung, tonale Verwandtschaft mit den Kirchentonarten, auch bezeichnend für den musikalischen Geschmack bei außereuropäischen Völkern ist, wo kirchlicher Einfluß als Ursache überhaupt nicht in Betracht kommt. Eine solche Tonalitätsverwandtschaft zeigt z. B. Georg Capellens auf Musik bei Naturvölkern begründete Zukunftsmusik, deren »Kleinmoll« mit der äolischen und »Großmoll« mit der phrygischen Kirchentonart identisch ist usw.[1])

Nach der jetzigen, wie es scheint herrschenden Ansicht über den mittelalterlichen Kirchengesang, ist diesem im allgemeinen eine stark hervortretende Pentatonik eigen. Ja, nach Prof. H. Riemann[2]) wäre das Grundelement jeder einzigen Kirchentonart pentatonisch. Dieselbe Erscheinung tritt auch in der Volksliedliteratur hervor, wohin wir auch blicken. Prof. O. Fleischer hat den Satz aufgestellt, daß es »Melodien gibt bei den östlichsten Indogermanen, den Indern und bei den westlichsten, den Kelten, welche in ihren Wurzeln genau so übereinstimmen wie ihre Sprachen, und zwar nicht als bloßes modernes Lehngut oder zufällig, sondern von bisher unbestimmbarer Zeit her und völlig gesetzmäßig entwickelt«.[3]) Hjalmar Thuren, der kürzlich die Verbreitung der Pentatonik studierte, geht noch weiter. Gestützt auf noch andere Verfasser kommt er zu dem Ergebnis, daß die Pentatonik in allen Weltteilen vorkommt, unter den verschiedensten Himmelsstrichen, am nördlichen Eismeer sowohl wie auf den Südseeinseln.[4])

Wenn nun die Pentatonik in der Tat diese große Verbreitung hat und gleichzeitig bei Natur- wie bei Kulturvölkern ein wesentliches Kennzeichen für Musik und Gesang ist sowie ferner ein Grundelement der Kirchentonarten und des gregorianischen Gesanges bildet — was bezüglich der Kirchentonarten auch aus Georg Capellens Studien erhellt — so entsteht die Frage, ob dieser letztere, nämlich der gregorianische Gesang, seine bezeichnendsten Eigenschaften von der Volksmusik erhalten hat oder ob diese selbst der einwirkende Teil war. Hiermit nähern wir uns indessen dem Gebiete der Entwicklung des gregorianischen Gesanges und der Geschichte der Musiktheorie, was heute außerhalb dieses Rahmens liegt und daher nur soweit ein Eingehen erfordert, als die Sache selbst davon berührt wird. —

Es ist bewiesen, daß die alten Kirchenmelodien oft weltliche Weisen sind, die in den Kultus aufgenommen wurden. Die ambrosianischen und einzelne späteren Hymnen sind wohl, sagt Adolf Thürlings, ursprüngliche weltliche Volksweisen.[5]) Ein beträchtlicher Teil der evangelischen Choräle besteht urprünglich aus gewöhnlichen deutschen Volksliedern.[6]) Ähnliche

---

[1]) Fortschrittliche Harmonie- und Melodielehre. Leipzig 1908.

[2]) Handbuch der Musikgeschichte I a. Die Musik des Mittelalters.

[3]) Sammelbände der I. M. G. III. 3. S. 204.

[4]) Folkesangen paa Faeröerne. S. 294.

[5]) Wie entstehen Kirchengesänge? Sammelbände d. I. M. G., VIII., 3., S. 477.

[6]) Ph. Wolfrum. Das Entstehen des deutschen evang. Kirchenliedes. S. 2, 34, 55, 63, 73.

Beobachtungen sind auch in anderen Ländern gemacht worden, z. B. von Julien Tiersot[1]) in Frankreich und von Rob. Lach, der darauf hinweist, daß die mittelalterlichen weltlichen Volksweisen oft zu Kirchenmelodien wurden, ein Umstand, den er auch noch heute bei slavischen Völkern beobachtet hat.[2])

Es ist auch ganz natürlich, daß die kirchlichen Reformatoren, ein Gregorius, ein Luther sich bei der Verbreitung des christlichen Gesanges an die Elemente hielten, die im Volke Widerhall fanden und die Gesänge für die Gemeinde verständlich und anheimelnd erscheinen ließen. Und wir wissen ja nun, daß Gregorius vor allen Dingen Ordner und Sammler war. Vielleicht schuf er auch aus den Quellen, die am reichlichsten und frischesten flossen, nämlich unmittelbar aus der Volksmusik, ganz so wie Luther, als er seiner Kirche Gesänge gab, es verstand, auf dem richtigen Wege vorzudringen, nämlich durch das Herz des Volkes.

Über diese Ausbeutung des Volksliedes durch die Kirche schreibt Prof. Fritz Volbach: »Die Leichtigkeit, mit der später das altdeutsche Volkslied in Form und Gestalt, Melodie und Akzent wieder an den gregorianischen Choral anknüpft, zeigt ebenfalls, daß in dem letzteren Elemente stecken mußten, die dem Deutschen schon früher geläufig und vertraut waren.« [3])

In welchem Umfange die mittelalterliche Kirchenmusik Bestandteile aus der Volksmusik aufgenommen hat, hat nicht festgestellt werden können. Wir besitzen nur ein äußerst spärliches Material an Melodien, die uns aus den älteren Tagen der nordeuropäischen Völker bewahrt sind, aber da wir wissen, mit welchem Eifer manche Verbreiter des Christentums die heidnischen Gesänge auszurotten und den kirchlichen Gesang zu verbreiten suchten, können wir uns auch leicht vorstellen, daß den meisten, jedenfalls den beliebtesten weltlichen Melodien ein religiöser Text untergelegt wurde und sie somit den Kirchenmelodien einverleibt wurden. Dann liegt es auch auf der Hand, daß diesen heidnischen Gesängen auch jene Tonformen eigen waren, die wir später im Kirchengesang wiederfinden. Von da her können die liturgischen Gesänge ihre Pentatonik und die Grundbestandteile der systematisierten Kirchentonarten erhalten haben.

Daß die Kirchenmusik ganz besondere Einflüsse von den heidnischen Nordländern verrät, ist schon vielfach hervorgehoben worden und vor allen waren es vielleicht gerade die sangesfreudigen Germanen, welche in der Völkerwanderung ihre Weisen nach dem Süden mitbrachten und dort den liturgischen Gesang beeinflußten, wie Peter Wagner mit Recht anführt.

Wir haben also nun gesehen, daß die alten Kirchenmelodien eine Menge kennzeichnende Tonfiguren aufweisen, welche sie mit der Volksmusik bei mehreren verschiedenen Völkern gemeinsam haben. Dann wissen wir auch, daß ein wesentlicher Teil der Elemente, welche das mittelalterliche Tonsystem der griechischen Musik entnommen hatte, ebenfalls auf allgemeine auch heutigentages sich darbietende Erscheinungen hinweisen. Schließlich hat die Forschung zahlreiche Beispiele von Entlehnungen der

[1]) Histoire de la Chanson populaire en France. S. 264, 268, 273.
[2]) Volkslieder in Lussingrande. Sammelbände d. I. M. G., 3., S. 650.
[3]) Neue Musikzeitung 1908. Nr. 17.

Kirche unmittelbar vom Volksliede nachgewiesen und viel Wahrscheinlichkeit hat die Annahme für sich, daß viele andere Volksweisen, die man im Gebrauch der Kirche wiederfindet, Vorbilder für die kirchlichen Melodien waren und nicht umgekehrt.

Aus alledem dürfte sich wohl folgern lassen, daß die ältere Kirchenmusik an und für sich auf die Gestaltung der Volksmelodien nicht den Einfluß ausgeübt hat, den man ihr gewöhnlich nachgesagt hat, sondern daß die Grundzüge, aus denen dieser Einfluß herzurühren scheint, natürliche Ausdrucksformen bilden, die eher den Grundstock für die Kirchenmusik abgaben. Diese, die Kirchenmusik, trat eben infolge ihrer ganzen Entfaltung in den Vordergrund, ohne indessen den Urquell zu verraten, dem sie ihre hervorragendsten Eigenschaften verdankte.

Diese Auffassung ist durchaus nicht neu. Cecil J. Sharp sagt in einer Kennzeichnung des englischen Volksliedes[1]: »Es ist offenbar ein großer Irrtum, sich vorzustellen, daß das Volk seine Formen lieh, sei es nun von einer jahrhundertalten weltlichen oder kirchlichen Musik. Die Kirche erbte ihre Formen oder richtiger ihre tonalen Theorien von den Griechen, welche sie vermutlich selbst vom Volke her entnahmen. Die Volksmusik ist eher der gebende als der empfangende Teil.«

* * *

Die finnländische Volksmusik ist, wie ich schon beiläufig bemerkte, mit den Kirchentonarten innig verwandt. In den Volksliedern der eigentlichen Finnen ist, wie Ilmari Krohn dartut, Moll mehr volkseigentümlich als Dur, doch dieses Moll des Volksliedes unterscheidet sich von dem der Kunstmusik und klingt mehr an die dorische Kirchentonart an. Bei Finnlands Schweden wiederum lassen sich die alten Volksweisen auf die von Tobias Norlind festgestellten Typen zurückführen, die Gemeinschaft mit den Kirchentonarten hatten. Aber auch hier tritt die dorische Tonart besonders hervor und läßt sich eine große Anzahl von Melodien auf sie zurückführen.

Wenn ich nun dazu komme, in einigen Beispielen die erwähnten Wesenszüge der finnländischen Volksmelodien praktisch zu belegen, so möchte ich zunächst einige Tanzmelodien nehmen. Als eine ganz gewöhnliche Erscheinung bei nordischen Tanzmelodien ist das recht häufige Vorkommen von Moll anzusehen, das sonst eben nicht so allgemein sein dürfte. Aber auch die Tanzmelodien zeigen dieselbe Vorliebe für Kirchentonarten. Ich lasse hier nun zwei finnische Tanzmelodien (Polskas) folgen, die nach Gesang aufgezeichnet sind:

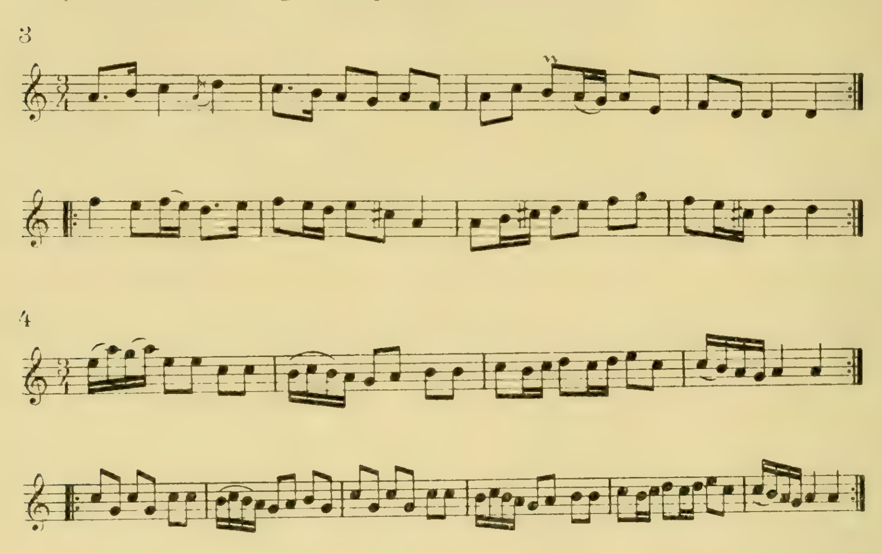
1



[1]) Folk-Lore 1908, vol. XIX, Nr. 2.



Es folgen dann zwei schwedische Tanzmelodien (Polskas) aus Finnland, nach dem Vortrag von Spielleuten aufgezeichnet.



Man hat jedoch die Beobachtung machen können, daß die auf Geigen gespielten Melodien sich oft den Kirchentonarten nähern, und zwar wegen der Schwierigkeit für die Spielleute, mit ihren oft recht widerspenstigen Fingern verminderte Quinten oder halbe Stufen zwischen dem dritten und vierten Finger zu greifen. Auf diese Weise kommt man zu Melodienaufzeichnungen, wie beispielsweise folgenden:



oder einer Polska wie dieser:



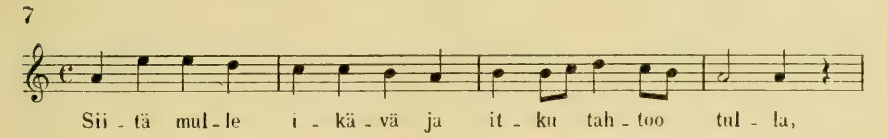


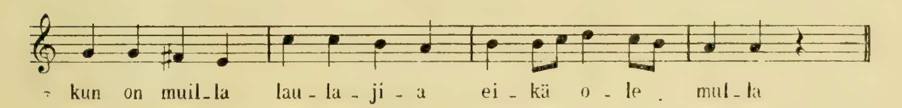
Gewöhnlich berichtige ich die Ungenauigkeiten, indem ich nach der Aufzeichnung selbst beide Abweichungen durchspiele und so die Bestätigung des Richtigen erhalte oder auch, ich lasse den Spielmann die betreffende Stelle singen. So stellen sich diese Eigentümlichkeiten oft tatsächlich nur als technische Schwierigkeiten dar, nicht als gehörte Melodiebildungen.

Diese zufälligen Abweichungen können jedoch alle nicht das charakteristische Vorwiegen wirklicher Kirchentonarten verleugnen.

Ich bringe nun einige Beispiele aus dem reichen Schatz unserer Volkslieder. Zunächst ein Volkslied in finnischer Sprache aus Dr. Krohns Sammlung:

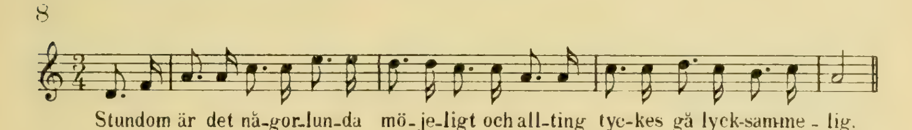
7

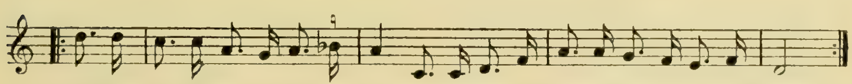




Sodann lasse ich einige ältere Volkslieder in schwedischer Sprache nach meinen eigenen Aufzeichnungen folgen:

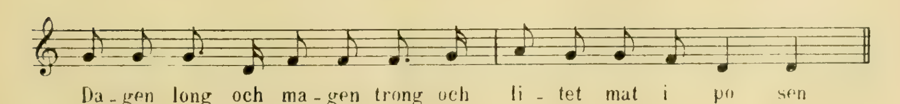
8

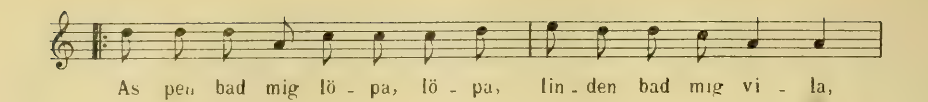




9









Das Studium der Tonalitätsverhältnisse in den Volksmelodien, dem man im Rahmen der vergleichenden Musikforschung große Sorgfalt widmet und fernerhin widmen wird, wird auch entschieden noch Licht in diese Sache bringen. Wenn es auch den Gelehrten vorbehalten sein wird, die letzten Schlüsse zu ziehen, habe ich mir doch erlaubt, die Ergebnisse meiner anspruchslosen Forschungen vorzulegen, hoffend, wenigstens etwas mit zur Lösung unserer Aufgabe beigetragen zu haben.

Im Anschlusse bespricht Dr. Krohn den Zusammenhang zwischen nordeuropäischer Volksmusik und gregorianischer Kirchenmusik. Der gregorianische Gesang weise in Melodie und Rhythmus auf den Orient hin.

Dr. v. Hornbostel: Die Kirche ist sehr konservativ, in der isländischen Kirche ist noch immer das Quinten-Organum im Gebrauch, während es zuerst auch dort nur schwer Eingang gefunden hat. Jedenfalls können sich unter dem Einflusse der Kirchenmusik Elemente der Volksmusik länger erhalten.

2. Regierungsrat Gymn.-Prof. Dr. Josef Pommer: »Das Volkslied in Österreich. Unternehmen des k. k. Ministeriums für Kultus und Unterricht.«

Beginn 9 Uhr 50 Min. — Schluß 10 Uhr 11 Min.

Hierüber wurde vom Referenten folgender Auszug zur Verfügung gestellt:

Professor Dr. Adolf Hauffen hat bei der zweiten Tagung des Verbandes deutscher Vereine für Volkskunde in Berlin am 3. Oktober des Vorjahres die Vorgeschichte und Organisation dieses hochwichtigen ministeriellen Unternehmens ausführlich dargelegt. Sein Vortrag ist ungekürzt abgedruckt in den »Mitteilungen des Verbandes deutscher Vereine für Volkskunde« Nr. 8, Dezember 1908, worauf ich denn, um Wiederholungen zu vermeiden, verweise. Gegenwärtig ist die Sache bereits soweit gediehen, daß in einigen Gebieten die Sammelarbeit als der Hauptsache nach abgeschlossen betrachtet und an die wissenschaftliche Verarbeitung des Gefundenen zum Zwecke der Veröffentlichung gegangen werden kann. In anderen Gebieten ist man noch nicht so weit, in einigen hat die Arbeit erst begonnen.

Die Grundsätze, welche bereits in den vom leitenden Hauptausschusse einstimmig angenommenen »Grundzügen für die Sammlung« (zu beziehen durch das k. k. Unterrichtsministerium) entwickelt worden sind,

haben dem Wortlaut und Sinne nach auch für die Ausgaben selbst zu gelten, namentlich die so wichtige Bestimmung, daß »die auf Grund dieser Sammelarbeit herzustellenden Ausgaben streng wissenschaftlichen Charakter haben sollen«. Die Forderung, daß »in ihnen auch die ganze bereits vorhandene Literatur kritisch zu behandeln und in die Bearbeitung einzubeziehen« sei, wird dahin näher bestimmt und eingeschränkt, daß der Anhang zu den einzelnen Bänden keinen vergleichenden wissenschaftlichen Apparat bringen, sondern sich nur auf die Lieder des betreffenden Landes (Sammelgebietes) beziehen soll. Die Hauptforderung, welche die »Grundzüge« vom wissenschaftlichen Standpunkte stellen, die Vollständigkeit, gilt selbstverständlich nicht bloß für die Vorarbeit der Aufsammlung, sondern auch für die Ausgaben selbst. Daraus folgt aber, daß ehe mit der Veröffentlichung in einem bestimmten Gebiete (Land, Volksstamme) begonnen werden darf, die Sammelarbeit in diesem Gebiete wenigstens der Hauptsache nach abgeschlossen sein muß. So lange die Quellen noch reichlich fließen, so lang das Erreichbare noch nicht geborgen ist, darf an eine Veröffentlichung nicht gegangen werden. Es kämen sonst nur verfrühte, unreife, lückenhafte, steter Nachträge bedürftige Ausgaben zustande. Die Vorarbeiten haben ja eigentlich erst Mitte 1906 ernstlich begonnen. Der Beginn der Veröffentlichung ist nach den »Grundzügen« an die Genehmigung des leitenden Hauptausschusses und des k. k. Ministeriums für Kultus und Unterricht gebunden. Professor E. Mogk (Leipzig) schreibt in den »Mitteilungen des Verbandes deutscher Vereine für Volkskunde« mit Recht, daß eine solche Arbeit sich nur mit vereinten Kräften und bei planmäßigem, energischem Vorgehen bewältigen lasse und warnt davor, vor der Zeit mit der Veröffentlichung des Materials zu beginnen. »Der Drang nach vorzeitigen Publikationen«, sagt er, »schadet mehr, als daß er die Sache fördert.« Als Hauptaufgabe bezeichnen die »Grundzüge« das »Aufspüren und Aufsammeln« jener in den breiten mittleren und unteren Schichten des Volkes entstandenen oder doch dort verbreiteten Lieder, Tänze und anderen musikalischen und dichterischen Äußerungen des Volkslebens, »welche bis zum heutigen Tage noch nicht aufgezeichnet worden sind.« Um möglichste Vollständigkeit zu erreichen, ist die Mitarbeit weiterer Kreise (der Lehrer, Ärzte, Geistlichen) nicht zu entbehren. Zum Zwecke der Heranziehung der großen Öffentlichkeit zur Mitarbeit wurde eine »Anleitung zur Sammlung« und ein »Fragebogen« ausgearbeitet, die ebenfalls vom k. k. Unterrichtsministerium sowie von den einzelnen Arbeitsausschüssen bezogen werden können. Zu sammeln ist »alles, was noch jetzt vom und im Volke gesungen wird und das, was nachweisbar von und in ihm gesungen wurde.« Der Begriff »Volkslied« wurde von den »Grundzügen« ausdrücklich so erweitert, daß er sich dem Umfange nach mit dem der Volksdichtung und Volksmusik deckt. Die wissenschaftliche Prüfung und Verarbeitung ist Sache der einzelnen Arbeitsausschüsse und des leitenden Hauptausschusses. Die Liedweisen sollen nicht harmonisiert oder mit einer Begleitung versehen, sondern genau so (ein- oder zwei . . stimmig) wiedergegeben werden, wie sie vom Volke gesungen werden. Es handelt sich nicht darum, möglichst schnell, sondern darum, möglichst gut und vollkommen zu arbeiten.

Die Sammelarbeit ist bereits abgeschlossen in Gottschee. In Steiermark sind einzelne Orte, z. B. die Soboth (Koralpe) und Gößl (Grundlsee) völlig ausgeschöpft. Die steirische Tanzsammlung liegt der Hauptsache nach druckfertig vor. Auch in Deutschböhmen nähern sich die Vorarbeiten dem Abschlusse. Große Fortschritte sind auch auf romanischem und slavischem Gebiete zu verzeichnen.

3. Hofrat Prof. Ottokar Hostinský (Prag): »Mitteilungen über das tschechische Volkslied in Böhmen und Mähren.«

Beginn 10 Uhr 11 Min. — Schluß 10 Uhr 40 Min.

Hierüber hat der Referent folgendes Resumee zur Verfügung gestellt:

Im Anschluß an den Bericht Prof. Dr. Jos. Pommers über das Unternehmen des k. k. Unterrichtsministeriums »Das Volkslied in Österreich« ist namens des Arbeitsausschusses für das tschechische Volkslied in Böhmen mitzuteilen, daß die jüngste durch diesen Ausschuß eingeleitete Sammeltätigkeit im Laufe von wenig mehr als zwei Jahren (seit Beginn des Jahres 1907) bereits etwa 8000 Lieder ergeben hat. Bereits früher, gelegentlich der Tschechoslavischen ethnographischen Ausstellung in Prag im Jahre 1895, wurden an 1000 bis 1200 neue Lieder oder doch Varianten gesammelt. Die Zahl der zuvor publizierten Melodien beträgt über 1000, die Zahl der Texte mindestens das dreifache. Diese Ziffern, besonders aber der Umstand, daß im Jahre 1893 ein einziger Sammler (Maler L. Kuba) bloß in der Umgebung von Taus (Domažlice) binnen einigen Wochen beiläufig ein halbes Tausend von Melodien aufzeichnen konnte und ein anderer (Prof. J. Kubín) dem neuesten Unternehmen im Laufe von zwei Jahren weit über 1800 Lieder zugeführt hat, sind wohl der beste Beweis, daß die Klagen über das drohende Schwinden des Volksgesanges, welche eben so alt sind, wie das Interesse am Volksliede selbst, wenig begründet oder doch übertrieben und verfrüht sind.

Soweit das ältere Material durchforscht ist und das neuere sich übersehen läßt, zeigen sich einige das tschechische Volkslied in Böhmen bestimmt charakterisierende musikalische Momente.

1. Die Zahl der Texte beträgt weit über das Doppelte der zu diesen Texten gehörigen Melodien. Dieselbe Tonweise dient sehr oft mehreren, mitunter bis zu 10, ja sogar gegen 20 Texten. In den meisten Fällen ist der Ausdruck eines ganz oder teilweise neuen poetischen Inhaltes der Ausgangspunkt beim Entstehen des Liedes. Über die Melodie, nach welcher die neuen Worte gesungen werden, entscheidet durchaus nicht irgend eine Absichtlichkeit der musikalischen Komposition, sondern vielmehr die unwillkürliche Assoziation von ganzen Melodien oder einzelnen melodischen Motiven einerseits und dem betreffenden textlichen Inhalt anderseits, in erster Linie auf Grund des bereits vorhandenen, im Gedächtnis des Sängers lebenden volkstümlichen Liederschatzes, dann aber auch durch Vermittlung von zufälligen Stimmungen und Erlebnissen aller Art. So werden denn z. B. melodische Elemente nicht nur aus dem Kirchengesange (selbst parodistisch), sondern auch aus der Instrumentalmusik, sowohl der volkstümlichen (in der namentlich die Sackpfeife

einen bemerkenswerten Typus bietet) als auch der Kunstmusik, zu Quellen neuer Volksmelodien oder geben wenigstens die erste Anregung zur Entstehung derselben. Ja, der verhältnismäßig starke Einfluß der Instrumentalmusik scheint sogar ein charakteristisches Merkmal des tschechischen Volksliedes in Böhmen zu sein — natürlich des Volksgesanges als Ganzes betrachtet, nicht jeder einzelnen Melodie für sich.

2. Die nötige Anpassung bereits fertiger Volksmelodien oder ihrer einzelnen Motive an neue Texte führt zu vielfachen Varianten, deren Wichtigkeit für die wissenschaftliche Volksliedforschung ganz besonders hervorgehoben zu werden verdient. In diesen Varianten, in der unaufhörlichen größeren oder geringeren Veränderung der ganzen Melodie (ähnlich wie des Textes) sowie in der Kombination und Kompilation einzelner melodischer Motive zu immer neuen Formen liegt das eigentliche innere Leben, die Entfaltung und das Wachstum des Volksliedes, welches sich, eben durch diese, hier im Grunde genommen selbstverständliche Freiheit der steten Umgestaltung von den Werken der Kunstmusik unterscheidet, welche von ihrem Urheber absichtlich für alle Zeit festgestellt werden. Durch fortgesetztes Variieren gelangt aber das Volk (in Melodie und Text) allmählich zu Gebilden, die von ihrem Ausgangspunkte so weit entfernt sind, daß sie füglich als ein neues Lied erscheinen. Es ist somit möglich, ganze Gruppen von verwandten Melodien in dieser Weise ordnend und sichtend zu vergleichen, so daß nicht nur eine systematische, klassifizierende Übersicht der betreffenden Gruppen und Typen erzielt wird, sondern auch Entwicklungsreihen und genealogische Stammbäume gewonnen werden, welche höchst interessante Einblicke in die musikalische »Werkstatt« des Volkes gewähren.

3. Was die Melodiebildung unmittelbar aus dem natürlichen Tonfall und Rhythmus der Sprache betrifft, zeigt sich, offenbar infolge der Angewöhnung des Gehörs an den ausnahmslos auf der ersten Silbe ruhenden Wortakzent, fast durchwegs der fallende Rhythmus in den Melodienanfängen: In der bis jetzt größten Melodiensammlung (K. J. Erbens, 1861) beginnen unter 800 Nummern ganze 98·5% auf dem schweren Taktteil (ohne Auftakt) und nur 1·5% auf dem leichten Taktteil (mit Auftakt). Stichproben aus Sammlungen deutscher Volkslieder dagegen zeigten beiläufig 75% steigende Anfangsrhythmen (mit Auftakt), 25% fallende (ohne Auftakt). Ebenso erklären sich andere rhythmische Eigentümlichkeiten der tschechischen Volksmelodien durch das völlige Auseinanderfallen von Akzent und Länge in der Sprache.

Der Takt ist bei etwa drei Fünfteln derselben Sammlung dreiteilig, bei kaum zwei Fünfteln zweiteilig. Taktwechsel kommt nicht selten vor. Was den äußerst mannigfaltigen Satzbau der Melodien betrifft, tritt eine bestimmte Tendenz in den Vordergrund: das Streben nach Abrundung durch Wiederholung der Anfangstakte am Schlusse.

4. Im Tongeschlecht überwiegt ganz entschieden Dur. Es steht mit 85·5% dem Moll mit 14·5% entgegen. Spuren der mittelalterlichen Töne sind wohl noch vorhanden, aber im ganzen gering, durchaus nicht charakteristisch.

Die beliebten plagalen Melodien erklären sich in vielen Fällen hinlänglich aus dem Ambitus der landesüblichen (allerdings immer seltener werdenden) Sackpfeife.

Nicht selten sind Melodieschlüsse auf der Terz (über 5·6%[1]).

5. Auf Grund des vom tschechischen Arbeitsauschusse für Mähren und Schlesien durch seinen Obmann (L. Janáček) eingesandten Berichtes, den der Vortragende ebenfalls bündig mitzuteilen hatte, werden im tschechischen Volkslied Mährens drei rhythmische Haupttypen unterschieden:

1. Der Anfangsrhythmus wird in dem weiteren, der Variierung besonders unterworfenen »bildsamen« Teile von neuen rhythmischen Motiven unterbrochen, so daß ein plötzlicher, kontrastierender Wechsel eintritt;

2. Takt und Rhythmus erscheinen durch das ganze Lied hindurch ziemlich einheitlich;

3. Tanzlieder haben ganz festen Takt.

Bezüglich der Melodik sind die Weisen entweder:

1. Durch Führung eines einzigen zu Grunde liegenden Motivs oder

2. das Anfangsmotiv wird nach Dazwischentreten anderer Motive am Schlusse wiedergebracht oder es tritt

3. ganz freie, stets wechselnde Melodiebildung ein.

Der Obmann des mährischen Arbeitsausschusses erblickt schließlich in dem Herabsteigen auf die kleine Septime unmittelbar vor dem Schlusse das charakteristische Merkmal einer besonderen Gruppe mährischer Melodien.

Das Gesamtergebnis der bisherigen Sammeltätigkeit im tschechoslavischen Gebiete Mährens und Schlesiens (seit Ende des 18. Jahrhunderts) beläuft sich etwa auf 8000 Volkslieder.

Dr. v. Hornbostel hält es für wünschenswert, daß außer der Anatomie und Morphologie des Volksliedes auch seine Biologie studiert werde, wie Prof. Hostinský es in einigen Fällen getan hat.

Prof. Pommer: Auch in der deutschen Schweiz wurde eine derartige Sammlung begonnen, doch sei die Arbeit sehr schwierig, da sie eine große Menge von Varianten voraussetzt.

Dr. Nef (Basel) bestätigt, daß sich auch in der Schweiz eine Kommission zur Sammlung von Volksliedern gebildet hat, die ähnlich wie die österreichische vorgegangen ist, der Erfolg sei der beste. Die erhoffte Unterstützung von seiten des Staates, die noch aussteht, wird vielleicht durch den Bericht über die Wiener Verhandlungen erreicht werden.

---

[1]) Die Resultate seiner Studien über das gegenwärtige tschechische Volkslied in Böhmen hat der Referent in der Monographie »Česká světská píseň lidová« (Prag, F. Šimáček, 1906) niedergelegt. Eine andere Schrift, »36 nápěvů světských písní českého lidu z. XVI. století« (Prag, F. Šimáček, 1892), enthält 36 weltliche Volksliedermelodien des 16. Jahrhunderts, welche sich durch Kirchenlieder erhalten haben, die nachweisbar diesen weltlichen Weisen unterlegt waren. — Vgl. noch den Artikel »Volkslied und Tanz der Slaven« (von Alexander Freiherrn von Helfert und O. Hostinský) in dem Werke »Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild«, Abteilung »Böhmen«, I., 462—482

Hofrat Prof. Hostinský: Schon 1895 wurden bei der tschechoslavischen ethnographischen Ausstellung in Prag 1000 bis 1200 Lieder tschechischen Ursprungs nach dem biologischen Gesichtspunkte gesammelt.

4. Ludwig Kuba, akademischer Maler und Schriftsteller (Wien): »Einiges über das istro-dalmatinische Lied.« (Mit Demonstrationen am Harmonium und auf der istrianischen Doppelflöte.)

Beginn 10 Uhr 48 Min. — Schluß 11 Uhr 20 Min.

Wir haben im ganzen bereits 1300 Nummern von serbo-kroatischen Liedern beisammen, enthaltend außer selbständiger Instrumentalmusik einstimmige, zweistimmige und mehrstimmige Gesänge, was nicht etwa bloß eine Verschiedenheit von Stimmenzahl, sondern stets eine wirkliche und besondere Type bedeutet, nämlich die Type des Einzelgesanges, die Type des Duetts, die Type des mehrstimmigen Chores.

Das istro-dalmatinische Lied wird, was Melodik und Harmonienreichtum betrifft, von seinen alpenländischen Geschwistern übertroffen werden. Es wird wie ein Aschenbrödel dastehen neben dem vollerblühten tschechischen, mährischen, slovakischen Liede. Alle diese Lieder und dazu noch die polnischen, ruthenischen sind schöner, künstlerisch reicher, und da ihr direkter Einfluß auf die Kunstmusik erwiesen ist — wie dies zahlreiche Stellen bei Mozart, Beethoven, Haydn, Schubert, Chopin etc. und neuestens auch bei Smetana und Dvořák bezeugen — müssen wir ihnen vom rein künstlerischen Standpunkte aus den Vorrang einräumen. Aber wenn diese letzteren von nicht unbeträchtlicher Bedeutung für die Kunst sind, so ist hingegen das istro-dalmatinische Lied von großer Wichtigkeit für die Musikwissenschaft, da es verstanden hat uns die ältesten musikalischen Urformen in voller Lebenskraft zu erhalten und uns ein lebendiges Bild seines Entwicklungsganges bis auf unsere Tage zu bieten. Und das will viel sagen. Der bekannte Schätzer des Volksliedes, Herr von Wolzogen, hielt unlängst einen Vortrag in Wien über das deutsche Lied und sagte unter anderem: »Wenn man vom deutschen Volksliede spricht, pflegt man als dessen künstlerisch vollendeten Typus die Melodik der Epoche Haydns und Mozarts anzusehen. Die Deutschen der ganzen Welt wissen es auch nicht anders«. Und weiter sagte er: »Tatsächlich trifft eine solche Charakterisierung auch fast ausnahmslos auf das deutsche Volkslied zu, wie wir es heute noch hören — und dennoch ist es durchaus falsch«. Er findet, daß bloß das alte deutsche Lied echt deutsch ist, klagt aber: »Es ist schwer eine deutliche Vorstellung von dem echten deutschen Volksgesang zu gewinnen, weil nur wenige direkte zeitgenössische Aufzeichnungen existieren.« Er hätte also wenigstens Aufzeichnungen gerne zur Verfügung. Und dieselbe Klage trifft auch größtenteils bei den Liedern meiner tschechischen Heimat und anderer Territorien zu. Jedoch es trifft nicht das Lied in Istrien und Dalmatien. Wie das serbo-kroatische Lied überhaupt, so ist auch sein Zweig, das istrisch-dalmatinische Lied, in allen seinen Stadien auch heute noch lebendig und lebenskräftig. Von jenem Urzustand angefangen, da es ähnlich den Infusorien und Mollusken noch kein festes akustisches und rhythmisches Zellengewebe besitzt und sich bloß auf weiche und glitschige Tremolos

und trillerartige Glissandos beschränkt, weist es aufsteigend Formen auf, wo die weiche Materie sich zu festen Intervallen von Halb- und Ganztönen zu erhärten beginnt, weist dann weitere Stadien zunehmender Kalkhältigkeit, der Bildung einer festen Wirbelsäule von Skalen und deutlich hervortretender Takte auf. Ein solch merkwürdiges und kostbares Bild bieten uns jene südlichen Länder, dank dem bewunderungswürdig konservativen Sinne seiner Bewohner.

Freilich bietet sich uns dieses Bild nicht schon auf den ersten Blick. Man muß auch die Nachbarländer bereisen: Montenegro, Bosnien und Hercegovina, Kroatien u. s. w., von welchen untereinander stammesverwandten Ländern Dalmatien bloß die Türschwelle ist, damit das Bild abgerundet werde. Ich erinnere mich lebhaft, wie verlegen und überrascht ich war, als ich im südlichen Kroatien in Korenitza hinter den Plitvitzer Seen zum ersten Male auf einige uralte Gesänge stieß. Ich war kein Neuling. Ich hatte bereits eine mehrjährige Praxis aus der Lausitz, der Slovakei, Galizien, Rußland, der Ukraina, Steiermark u. s. w. hinter mir. Aber hier wurde ich stutzig. Ich vernahm ein schmerzliches Tremolo, einen langgezogenen Triller in einer eigentümlich kleinen Terz und dabei ohne eine Spur von Melodie. Man sagte mir, es seien Nachkommen serbischer Flüchtlinge und dies sei das Weinen wegen des Amselfeldes. Und ein Guslar hatte ein Instrument (Gusle), das auf die Sekunde gestimmt war und mit dieser Sekunde kokettierte der Guslar nicht nur ausgiebig während des Vortrages, sondern schloß mit ihr auch herausfordernd, trotzig, mit vollem Nachdruck und selbstbewußt. Was bedeutet dies alles? Stellt das überhaupt etwas vor? Oder ist es nur die Kaprize eines Einzelnen? Oder haben diese Leute überhaupt keinen Dunst von Musik? . . . Aber ich ging weiter nach dem Süden, ging Jahr für Jahr, immer in neue Länder, und vor mir wuchsen Konturen großen Umfanges, Konturen einer ganze Zeitalter umfassenden Tradition, tief verankert und mit bewunderungswürdiger Hartnäckigkeit erhalten. Ich fand, daß die Schuld an mir war und nicht außer mir, daß das, was mir eine Unfähigkeit zu sein schien, bloß eine Abweichung von unseren feststehenden Begriffen und Anschauungen war, daß es sich nicht um einen Zufall, sondern um eine große Regel handelt, deren Ursprung und Erklärung uns durch den grauen Rost der Zeit verborgen ist: Erstens Gesänge, denen es an gereiftem Rhythmus mangelt, die die Tonreihe der Skala nicht kennen, weder der diatonischen noch der chromatischen, Gesänge, die in ihrem Wesen dem Gesang der Vögel verwandt sind. Dann treten Spuren von Rhythmus und Intervallen auf, Spuren von halben und ganzen Tönen. Dann Lieder, die sich auf das Tetrachord beschränken und deren Eigenart darin besteht, daß sie ihr unisono hie und da in die Sekunde spalten, welche mit großer Selbstherrlichkeit, mit großer Lust und Freude, mit großer Energie hervorgestoßen wird und hauptsächlich für das Finale dient. Dann folgen Lieder von vollständigen und unvollständigen griechischen Tonarten, es kommen Typen mit orientalischen Elementen und endlich Lieder der uns geläufigen Tonleitern, mit dem Charakter unserer modernen Gesänge, welche oft vom Volke zu populären, melodischen Chören harmonisiert werden. Hiemit glaube ich wenigstens kursorisch eine Reihe von vorhandenen Haupttypen gekennzeichnet zu haben.

Ich behaupte nicht, daß diese Reihe, so wie ich sie vorgeführt habe, sich mit dem relativen Alter der Lieder deckt, daß sie mit der geschichtlich konstatierten Entwicklung der Musik identisch ist. Ich führe z. B. Gesänge, die dem Chromatismus huldigen, vor den diatonischen an, obgleich es bekannt ist, daß Diatonismus älter als Chromatik ist. Uns Musikern ist doch das Gesetz in Fleisch und Blut übergegangen, daß gerade die einander nächsten Töne (die kleine und große Sekunde) einander am fremdsten sind und daß umgekehrt Töne, die voneinander am meisten entfernt sind (nämlich die Quart oder die Quint, die zwischen dem Grundton und seiner Oktave in der Mitte liegen) am nächsten verwandt sind. (Wir wissen ja auch, daß in diesem Sinne die älteste Skala, die sogenannte Chinesische, nur fünfstufig ist, indem sie aus den fünf ersten Quinten gebildet ist und als solche nur ganze Töne und kleine Terz enthält — und keine Halbtöne.) Eines aber geht aus dieser Reihe klar hervor, daß wir es hier mit uralten Schöpfungen zu tun haben, was ich gleich zu Beginn meiner Darlegungen gesagt habe. Und weil die Prähistorie der Musik — so reich sie auch an theoretischen Kenntnissen über Musik aller Nationen des Altertums ist — über Belege und klarsprechende Beispiele herzlich wenig verfügt, ist das istrisch-dalmatinische Lied für die Musikwissenschaft außerordentlich wichtig.

Der Balkan überhaupt ist so recht der Boden für Musikarchäologie. Er war stets das konservativste Land. Er war das Land der Schonung der Individualität u. zw. sowohl des Einzelnen als auch ganzer Nationen. Dies findet allerdings seinen Grund unter anderem auch darin, daß die spätere europäische Kultur bis hieher nur sehr wenig gedrungen ist. Denn diese mag noch so viele Vorzüge haben — ein Mangel läßt sich nicht leugnen: sie nivelliert überall zu viel.

Herr von Wolzogen z. B. klagt im erwähnten Vortrage über den Einfluß der italienischen Musik, die, wie er meint, eigentlich das deutsche Lied verdrängt und fast ausgerottet hat. Umsomehr muß man sich über Istrien und Dalmatien wundern, welche durch Jahrhunderte ein direkter Bestandteil Italiens gewesen sind, daß sie das, was ihnen Italien schenkte, zwar dankbar annahmen, dabei aber nicht ihr angestammtes Eigentum fahren ließen. Es wird einem klar, daß sie wissentlich Eigenes und Fremdes stets auseinander gehalten haben. Lehrreich in dieser Hinsicht war mein Gespräch mit einem jungen Hirten im kleinen Städtchen Opuzeno (Forte Opus) an der Neretwa, den ich gebeten hatte, mir ein Lied vorzutragen. »Wünschen Sie, daß ich ‚singe' oder daß ich ‚cantiere'?« (cantare = pjevati). In Dalmatien »kantiert« nämlich die Stadt, während das Dorf »singt«. Mit solcher Virtuosität bewähren die Dalmatiner ihren konservativen Sinn, treu der Devise: »Alles erhalten, nichts vermengen«.

Schade, daß unsere Sektion nicht die Erwartungen erfüllen kann, die meine Schilderungen hier vielleicht hervorzurufen imstande wären. Vor allem werden in unserer Sammlung die primitivsten Formen fehlen, welche man mit unserem musikalischen System überhaupt nicht ausdrücken kann; da wäre ein Phonograph unbedingt nötig. Aber auch die Mehrzahl der fortgeschritteneren Formen, die sich unserem System unterordnen, läßt sich schwer aufzeichnen und getreu könnte sie wiederum nur ein Phonograph

wiedergeben, da die Melodien fortwährenden Umwandlungen, Variierungen unterliegen. Es ist dies eine recht unerquickliche Erkenntnis. Aber auch eine sehr interessante. Denn der wesentliche Unterschied des Volksliedes und der Kunstmusik tritt hier mit besonderer Klarheit hervor.

Während die letztere etwas Absolutes, Unabänderliches ist, ist das Volkslied, solange es sein vollkräftiges Leben lebt, ein lebendiger Organismus, steter Umänderung oder wenigstens stetem Wandel unterworfen. Jeder Gau, jeder Sänger, jede Laune läßt an ihm Spuren zurück. Es ist wie eine auf dem Spiegel der Volksseele sich kräuselnde Welle. In der Tat eine Welle. Die Wellen auf dem See bestehen aus demselben Stoffe, verdanken ihren Ursprung denselben Gesetzen und Kräften, sind daher einander ähnlich, sind verwandt. Aber nie ganz gleich. Sie bewegen sich und entgleiten uns. So ist auch das Lied einer steten Bewegung unterworfen — solange es nämlich lebt. Und so wie es wirklich ist, wird es schwer eingefangen und niemals unversehrt. Nicht jedes Lied hat ein gleiches Quantum von Lebensenergie. Manches bekommt im Laufe der Zeit eine Kruste, konsolidiert sich in seiner Form, altert und reift für Sammlungen zum Druck, wo es dann schon einer getrockneten Pflanze in einem Herbarium oder einem Petrefakt im naturhistorischen Kabinett gleicht. Es gibt Länder, wo das, was sich Volkslied nennt, nur noch in solchen Präparaten existiert. Dort pflegt man Versuche zu machen, die Präparate wieder aufs neue ins Erdreich zu pflanzen und damit das Lied dem Volke zurückzugeben. Aber es schlägt nicht Wurzeln. Es ist auch unmöglich so. Denn dies wäre ein unnatürlicher, ein umgekehrter Prozeß. Nichts wächst von oben herunter.

Istrien und Dalmatien gehören nicht zu solchen Ländern und besitzen nicht viel solcher ausgereifter, überlebter Exemplare. Im Gegenteil. Hier schäumt alles in Jugendkraft und Lebensüberschwang. Und darum ist der Phonograph unbedingt nötig. Aber nötig ist er auch aus einer anderen wichtigen Ursache, damit nämlich auch die technische Seite des Gesanges erhalten bleibe. Denn auch diese ist ungewöhnlich. Ich meine nicht den vielfach auftretenden Anlauf zu Koloraturen, verschiedenen Fiorituren und musikalischem schmückenden Beiwerk — das alles gibt es auch anderswo in Hülle und Fülle, — sondern jene Zähigkeit, Härte, Trutzigkeit, womit die alten Triller oder die primitivsten Duette geübt werden.

Hier fangen wir erst recht an, das Volk zu bewundern, welchem der Westen eine glatte und süße Melodie und eine leichte Art des Gesanges anbietet als Ersatz des schwierigen und weniger sich einschmeichelnden altertümlichen Gesanges und vergeblich anbietet. Die Kraft der Tradition, die sich gerade bei der Ausübung der Kunst zeigt, die Anstrengung, die Begeisterung des Sängers, die metallene Qualität der Stimme, die donnernden Glocken nacheifert, wird unsere Sammlung nicht wiedergeben können. Und es ist schade darum. Denn der südslavische Triller, der in verschiedenen Gegenden verschieden benannt wird, erfordert eine Virtuosität besonderer Art und erzeugt Eifersucht zwischen den einzelnen Sängern, ja auch zwischen ganzen Gauen. Der Sänger stützt sein Antlitz auf die Faust, spannt alle Muskeln im Gesicht und dann erst beginnen Brust und Stimmbänder zu arbeiten, schwer, mit Anstrengung, aber selbstbewußt und ge-

wissenhaft. Das sind Darbietungen, die weit entfernt sind, an Dilettantismus zu mahnen, die in ihrer Art den Reiz der Tat eines Fachmannes haben. Die Wogen des Trillers sind in ihrem Ansturm stark und die Stimme gewinnt einen übermenschlichen Charakter. Besonders beim Duett. Der Eine fängt zu trillern an u. zw. in der kleinen Terz, die sich allmählich zur Sekunde mindert. Dann fängt der Andere ähnlich an. Ihr Sang verfließt in einem Unisono ohne Triller, dann sinkt einer von ihnen einen Ton tiefer und beide endigen in einer langgezogenen, manchmal scharf wiederholten Sekunde. Solche Produktionen finden manchmal ohne Text statt, aus reinem Wohlgefallen an den Klängen. Aber es kommen auch Lieder mit Text vor. Die Sänger wenden sich einander zu, damit sich ihre Stimmen im rechten Winkel treffen und in einem kompakten Klang von metallenem Charakter verschmelzen. Wir vernehmen diese Töne irgendwo im weiten freien Felde oder zwischen eng aneinander gerückten Felsen, horchen verwundert auf und fragen uns: Was bedeutet das? Denn die Töne, die wir vernehmen, sind übermenschlich, geheimnisvoll. Und wie überrascht sind wir, wenn aus den Felsen vor uns zwei Mädchen heraustreten, die Hände gegenseitig um den Nacken geschlungen, energisch ausschreitend, und mit enormer Intensität singend. Die Sekunde, die mit Unisono zeitweilig abwechselt, ist schön, voll und gerne hören wir sie wiederholen. Das innige Vergnügen, mit welchem sie, die Sekunde nämlich, das Volk singt, teilt sich uns mit und unwillkürlich fällt uns das Altertum ein und die Zeiten, da die Alten jede neuentdeckte Tonstufe wie eine Begebenheit feierten. Dem Pythagoras wurde bekanntlich, als er durch Entdeckung der Oktave die Tonleiter zu Ende gebaut hatte, zur Verherrlichung seiner Tat eine Tafel in seiner Geburtsstätte gesetzt. So geschehen ein halbes Jahrtausend vor Christi. Und diese Leute da freuen sich und überfließen in Wonne bei einer einfachen großen Sekunde. Und ihr sonst im Unisono klingender Klang von unbeträchtlichem Tonumfang, schleicht in Halbtönen hin. Wie alt mögen diese Gesänge sein? Und welchen Ursprunges sind sie überhaupt? Ist doch die ethnographische Vergangenheit des Balkan nicht minder bunt und reich wie seine Gegenwart! Was Wunder, daß in mir die Vermutung aufstieg, daß sich uns hier a u c h Gelegenheit bietet den Spuren altgriechischer Musik nachzuspüren, die an wirklich musikalischen Beispielen mehr denn arm ist. Der Umstand, daß die Serbokroaten erst im siebenten Jahrhundert nach Christi nach dem Balkan gekommen sind, steht dieser Annahme nicht im Wege. Sie haben bei ihrer Empfänglichkeit gewiß die Kultur ihrer Vorfahren übernommen und das waren entweder Griechen oder wenigstens deren Schüler.

Dalmatien speziell war in der Vergangenheit von Illyrern bewohnt und hat schon in grauer Vorzeit Phöniker und griechische Kolonisten wirtlich aufgenommen, wovon noch manche geographische, heute noch in Gebrauch stehende Bezeichnung, Zeugnis gibt. Ich kann es mir nicht versagen, wenigstens zum Teil und in knappen Zügen auf jene Punkte hinzuweisen, die nach meiner Ansicht gestatten an die griechische Kultur anzuknüpfen.

Das Wort »Musike« (μουσική) bedeutete bei den alten Griechen die Verknüpfung dreier Künste: der Dichtkunst, Kompositionskunst, der

Kunst der Wiedergabe. Dieser einheitliche und undifferenzierte Begriff, welchen wir auch bei den mittelalterlichen Minnesängern finden, herrscht bis heute bei den Südslaven und wird mit dem Worte pjevati (singen) verstanden. Vergebliche Mühe einem aus dem Volke begreiflich machen wollen, er möge nur den Text rezitieren, oder er möge wiederum nur die Melodie ohne Worte singen. Der südslavische Guslar ist dieselbe Erscheinung wie der Kytharoid, wie er bei den Griechen bis zum fünften Jahrhundert vor Christi existierte und in dessen Person drei Persönlichkeiten vereinigt waren: der Dichter, der Komponist und der Interpret.

Bei den Griechen war weiters der Dreihalbetakt am beliebtesten. Und diesem entspricht der bei den Südslaven beliebteste Vers, der zehnsilbig und fünffüßig ist, aber in Vierteln durchgeführt wird:



Es war weiter charakteristisch für die griechische Musik, daß stets eine Silbe auf eine Note entfiel. Und dies ist auch ausnahmslos Regel bei den südslavischen Liedern, denen es sich gleich den griechischen in erster Linie um Worte und deren Sinn handelte und erst in zweiter Reihe um die Melodie. Der Guslar hat mit dem Kytharoiden auch das gemeinsam, daß die Instrumentalbegleitung frei ist. Auch das ist von Interesse, daß das Spiel auf der Gusle nie als solches gesondert betrieben wird, ebenso wie es bei den Griechen kein gesondertes Spiel auf der Kythara gab. Besonders aber wichtig ist der Umstand, daß die altgriechischen Sänge häufig mit der Dominante schlossen. Diese Art des Abschlusses ist aber für die Südslaven überhaupt mehr als charakteristisch und hat sich auch auf Lieder übertragen, die unstreitig neueren Datums sind. Daß an Liedern in sogenannten altgriechischen Tonarten keine Not ist, habe ich bereits gesagt.

Prof. P. Schmidt bemerkt zu den Ausführungen, daß die Tatsache, daß in der dalmatinischen Musik sehr viele Sekunden vorkämen, gegen die Lehre verstoße, daß die primitive Musik gewöhnlich große Schritte mache, indem er entgegnet: »Die Folkloristen sollten sich von derartigen ‚Regeln‘, die gewöhnlich nur aus der Geschichte der Kunstmusik abstrahiert sind, emanzipieren und mit völliger Voraussetzungslosigkeit einfach die Verhältnisse, wie sie sie vorfänden, aufzeichnen. Diese wären in der Wirklichkeit viel mannigfaltiger und sehr oft ganz anders, als man es in den ‚Regeln‘ feststellen will«.

5. Gymn.-Prof. Filaret Kolessa (Lemberg): »Über den melodischen und rhythmischen Aufbau der ukrainischen (kleinrussichen) rezitierenden Gesänge, der sogenannten ‚Kosakenlieder‘.«

Beginn 11 Uhr 23 Min. — Schluß 12 Uhr.

Im reichen Liederschatze des ukrainischen Volkes bilden eine besondere Gruppe die rezitierenden episch-historischen Volkslieder, die sogenannten Kosakenlieder oder Dumen, die sich durch ihre Überlieferungsart, durch ihren Inhalt und besonders ihre Form von anderen Liedergattungen unterscheiden.

Die ältesten Notizen über das Singen der Kosakenlieder haben wir aus dem Anfang des XVI. Jahrhunderts. Jedoch kann man mit größerer Wahrscheinlichkeit das Alter dieser rezitierenden Gesänge nach ihrem Inhalte bestimmen. In der jüngeren Schichte derselben wird nämlich der Krieg des Kosakenhetmans Chmelnyzkyi mit den Polen besungen.

Diese Kosakenlieder wurden wahrscheinlich von Zeitgenossen der Ereignisse gedichtet, welche in die Mitte des XVII. Jahrhunderts fallen. Das Hauptthema der anderen, mindestens um ein Jahrhundert älteren Schichte der Kosakenlieder ist der Kampf mit den Türken und die türkische Gefangenschaft. Die Entstehung dieses älteren Zyklus könnte man mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit in die erste Hälfte des XVI. Jahrhunderts setzen. Die Kosakenlieder wurden unter dem Einfluß der Schulbildung gedichtet und hauptsächlich im Kosakenheere kultiviert. Dieses reichhaltige Heldenepos hat sich in Überresten bis auf unsere Zeiten erhalten.

Die rezitierenden Gesänge werden nie in einer bestimmten unveränderlichen Form überliefert und eingelernt: eine jede Duma kann man gewissermaßen als eine Improvisation auf ein bekanntes Thema ansehen; diese Bezeichnung gilt von der Gestaltung nicht nur des poetischen Inhaltes, sondern auch der musikalischen Form. Dieselbe Duma wird von einem jeden Volkssänger in einer anderen Redaktion überliefert und auf eine eigentümliche Weise gesungen; sogar derselbe Volkssänger gibt beim jedesmaligen Singen eine neue Variante desselben Liedes. Die Form des Kosakenepos ist somit frei und veränderlich, und darin besteht der wesentliche Unterschied der rezitierenden Gesänge von anderen Volksliedern. Darum sind auch die Kosakenlieder nicht so wie andere Volkslieder allen zugänglich. Das Rezitieren der Kosakenlieder erfordert nicht nur eine besondere dichterische und musikalische Anlage, sondern auch eine mühsame Einübung und Vorbereitung. Eben darum werden die rezitierenden Gesänge nur von einer besonderen Sängerklasse, den sogenannten Kobsaren oder Banduristen kultiviert und überliefert; es sind lauter blinde Arme, welche sich ausschließlich dem Gesang widmen und damit ihr Leben fristen. Die Kobsaren oder Banduristen singen immer mit Begleitung eines lautenartigen Saiteninstrumentes, der sogenannten Kobsa oder Bandura. Das Repertoir der Kobsaren bilden vor allem die rezitierenden Kosakenlieder, historische Lieder und Psalmen, d. h. religiöse Lieder; die Kobsaren singen aber auch manche humoristische und andere Lieder. Einst bildeten die Kobsaren und Leierspieler eigene Organisationen, eine Art von Zünften, beobachteten ihre Gesetze, Sitten und Bräuche, verständigten sich sogar in einer besonderen geheimen Verkehrssprache untereinander. Jedoch schon im vorigen Jahrhunderte geriet diese Organisation in völligen Verfall und bis heute haben sich nur karge Überreste derselben erhalten. Diese Sängerzünfte hatten eine große Bedeutung, besonders für die reine Überlieferung des Kosakenepos; es wurden nur solche Kobsaren zum Singen auf eigene Faust zugelassen, welche eine Ausbildung bei einem kunstgeübten Meister genossen haben. Der Untergang des Kosakentums und der politischen Selbständigkeit der Ukraina, veränderte Lebensverhältnisse, endlich polizeiliche Maßregeln gegen die Kobsaren, welche man als gewöhnliche Bettlervagabunden zu behandeln pflegt, haben auch das allmähliche Absterben der Kosakenlieder zur Folge gehabt.

Vom völligen Verfall dieser Gattung der Volkslieder kann jedoch keine Rede sein, wenn man beachtet, daß der bekannte Maler Athan. Slastion nur im einzigen Mirgoroder Bezirk des Poltaver Gouvernements im Jahre 1902 Nachrichten über vierzehn lebende Kobsaren gesammelt hat, welche die Kosakenlieder sangen. Auf meiner Reise nach Mirgorod im September 1908 habe ich von fünf Volkssängern Varianten der Kosakenlieder mit dem Phonograph aufgenommen. Jetzt verfüge ich über die phonographischen Aufnahmen von zwölf Kobsaren und das ist nur ein unbedeutend geringer Teil dessen, was man noch von den rezitierenden Gesängen auf der Ukraina jenseits des Dniepr sammeln könnte.

Der hervorragendste ukrainische Komponist Nikolaus Lissenko hat zum ersten Male die Melodien zweier Kosakenlieder im Jahre 1873 von einem Kobsaren Ostap Weressaj aufgezeichnet und die Meinung ausgesprochen, daß diese rezitierenden Gesänge des Weressaj gar keinen Rhythmus aufweisen, indem sie in der Form einer freien Deklamation gehalten werden. Diese Behauptung läßt sich aber keineswegs verallgemeinern und auf die Gesangweise aller Kobsaren ausdehnen. [1])

Ich hoffe eben auf Grund der phonographischen Aufnahmen der Kosakenlieder von einigen Kobsaren aus dem Mirgoroder Bezirk des Poltaver Gouvernements über jeden Zweifel nachweisen zu können, daß den rezitierenden Gesängen der Kobsaren aus diesen Gegenden ein bestimmter Rhythmus zu grunde liegt. Zum Ausgangspunkt und zur Grundlage dieser Betrachtungen sollen die vom Kobsaren Michaël Kravčenko aus Soročynći (Poltaver Gouvernement) aufgenommenen Gesänge dienen. (Siehe Beilage I. und II, Seite 289 und 290.)

In der Rezitation dieses Kobsaren folgen nämlich die Akzente regelmäßig in fast gleichen Abständen nacheinander und in manchen Zeilen decken sich die Hebungen präzis mit der Taktierung des Metronoms. Die Expression der Akzente erscheint, wie gewöhnlich mit Dehnungen der Notenwerte, mit Konturen der Melodielinien, auch mit Verzierungen, wie Pralltriller und Mordent verbunden. Die Akzente werden vom Kobsaren Kravčenko so deutlich hervorgehoben, daß sein Rezitieren einem Skandieren nahe kommt.

Die Gipfel der Skansion, nämlich die Thesen bilden einen Canevas, auf welchem verschiedene rhythmische Muster ausgeführt werden. Der Abstand zwischen zwei Hebungen läßt sich meistenteils durch ein Viertel ♩ = 80 M. M. bezeichnen. Das berechtigt uns, ein solches Viertel als Zählzeit bei Auffassung des Rhythmus der Rezitationen Kravčenkos anzunehmen.

Die akzentuierte Note samt folgenden nicht betonten bildet eine kleine Gruppe von Notenwerten, welche in den meisten Fällen dem Takte $^2/_8$ entspricht. Diese kleinen Takte erscheinen in der Rezitation des Kravčenko mit folgendem rhythmischen Inhalte ausgefüllt:

---

[1]) Hier soll auch bemerkt werden, daß es ohne Phonograph ganz unmöglich ist, die rezitierenden Gesänge bei ihrer veränderlichen Form, wenn auch nur mit annähernder Treue aufzuschreiben. Erst phonographische Aufnahmen bieten einen festen Grund dazu, um daraus Schlüsse über den rhythmischen und melodischen Aufbau der rezitierenden Gesänge ziehen zu können.



Selten aber folgen gleichartige Takte nacheinander; im Gegenteil: es werden gern verschiedenartige Takte abwechselnd gebraucht. Von einförmigen Versfüßen kann hier also keine Rede sein.

Die Abstände der Hebungen werden manchmal durch übermäßige Takte und Pausen vergrößert ( ), sowie auch durch kleinere Takte näher geschoben (, oder wenn kürzer ausgehalten werden, so, daß sie zweien Achteln einer Triole gleichen.) Solche Abweichungen haben ihren Grund darin, daß der Rhythmus der Melodie in den rezitierenden Gesängen vom Rhythmus der Verse abhängig ist. Durch die rhythmischen Akzente werden die Wortakzente hervorgehoben; die ersteren richten sich nach den letzteren. Die rhythmische Form der einzelnen Takte hängt also davon ab, wie viele unbetonte Silben zwischen zwei Hebungen Platz finden. Da aber die rezitierenden Gesänge einigermaßen Improvisationen sind, so ist es schon Sache eines kunstgeübten Sängers, die Worte so zusammenzustellen, daß die wichtigsten Wortakzente in annähernd gleichen Abständen nacheinander folgen, wobei der Sänger immer auch den melodischen Aufbau der Phrasen beachten muß.

Manchmal werden zwei Takte zu einer Quintole zusammengezogen: . Selten wird ein Takt mit einem Notenwerte ausgefüllt. Kommt es inmitten der Phrase vor, so treffen zwei Hebungen zusammen. Die Ausfüllung des Taktes mit einem Notenwerte erscheint meistens am Anfange wie auch am Ende der Phrasen; in Kadenzendungen der Perioden werden auch vier Zählzeiten zu einem Takte zusammengezogen, und wir haben die Form:

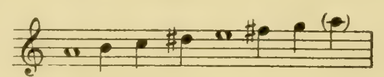
Während nun der Gesang am Anfang und in der Mitte einer jeden Periode in kleinen Notenwerten sich rasch bewegt und einen rezitativischen Charakter hat, kommt das melodische Element erst in Kadenzen der Perioden zur vollen Geltung.

Sehr oft wird die Rezitation als ein bißchen beschleunigt oder verzögert vorgetragen und nähert sich einem Parlando, einer D e k l a m a t i o n. Die getreue Aufzeichnung solcher rezitierenden Gesänge bietet überhaupt ungemein große Schwierigkeiten dar, besonders in der richtigen Auffassung des Rhythmus, und ich bilde mir gar nicht ein, daß meine Aufzeichnung in dieser Hinsicht ganz genau ist. Wenn man aber auf Grund phonographischer Aufnahmen auch nur in größeren Zügen den Rhythmus der Kosakenlieder richtig aufzufassen imstande ist, so wird das doch im Vergleich mit früheren Aufzeichnungen schon einen Fortschritt bedeuten.

Die durch Akzente hervorgehobenen kleinsten Abschnitte der Melodie gruppieren sich in den Phrasen zu größeren Einheiten, welche den Takten $^2/_4$, $^3/_4$, $^4/_4$ entsprechen. Beim genauen Sicheinhören in die Rezitation der Kobsaren kann man in einer jeden Phrase einen *stärkeren Akzent* wahrnehmen, welcher auch durch die Konturen der melodischen Zeichnung hervorgehoben wird; in längeren Phrasen kommen zwei, ja sogar drei solche stärkere Akzente vor, welche uns über die Gruppierung der Zählzeiten orientieren. Diese stärkeren Akzente folgen gewöhnlich nach den Auftakten: , , , , mit welchen die Phrasen meistenteils beginnen.

Obwohl man in den rezitierenden Gesängen der Kobsaren die Tendenz bemerkt, die Akzente in gleichen Abständen folgen zu lassen, so sind die Abstände zwischen den Hebungen, welche wir als Zählzeiten angenommen haben, doch nicht immer gleich, indem die Akzente oft näher und weiter von einander gerückt werden. Diese Verschiebung geht zwar in gewissen ziemlich engen Grenzen vor sich, doch ist sie ein Hindernis bei der Gruppierung der durch Akzente hervorgehobenen Einheiten zu eigentlichen Takten. *Die folgerichtige Bezeichnung der Takte läßt sich also in den rezitierenden Gesängen gar nicht durchführen*, ohne ihren rhythmischen Aufbau zu verletzen. Darum habe ich es auch unterlassen, indem ich mit Konsequenz nur die Bezeichnung der Akzente beibehalten habe, welche Zählzeiten abmessen.[1]

Der Melodie der rezitierenden Gesänge Kravčenkos und anderer Kobsaren aus dem Mirgoroder Bezirk *liegt die dorische Kirchentonart zu grunde*. Diese Tonart wird aber insoferne *modifiziert*, daß die vierte Stufe eine Erhöhung bekommt, infolgedessen zwischen der dritten und vierten Stufe eine übermäßige Sekunde erscheint, welche bei Kravčenko nur ausnahmsweise in melismatischen Verzierungen zu einer großen Sekunde wird:



Kravčenko benützt eigentlich nur sieben Stufen der Skala; die Oktave (nämlich das a^1) kommt bei ihm nur ausnahmsweise vor.

Die Melodien der rezitierenden Gesänge wurzeln noch im Mittelalter. Von einer *Tonika und Tonalität* nach unseren Begriffen kann eigentlich bei Kravčenko nicht die Rede sein; es wird von der Melodie in seiner Rezitation auch die Dominante abwechselnd mit der eigentlichen Tonika zur Geltung der Tonika emporgehoben.

---

[1]) Zur Bezeichnung des Tempos habe ich den Metronom benützt. Bei den Rezitationen des Kravčenko hat ein Viertel den Wert ungefähr 80 nach Mälzels Metronom. Ich beabsichtige aber nicht durch den Metronom das Tempo der rezitierenden Gesänge *ganz exakt* zu bezeichnen; es läßt sich ja auch gar nicht durchführen, und ich muß hier mit Nachdruck darauf hinweisen, daß hinsichtlich des Tempos von den Kobsaren eine große Freiheit beobachtet wird. Dennoch weist Kravčenkos Gesang viele Phrasen, ja selbst größere Abschnitte auf, wo die Zählzeiten genau, ja präzis sich mit dem Metronom bezeichnen lassen. Diese Stellen habe ich in meiner Notierung durch Klammern kenntlich gemacht.

Oft stützen sich mehrere aufeinander folgende Phrasen auf die Dominante, und man empfindet sie als in E moll gesungen, worüber kein Zweifel entsteht, wenn man die kleine oft benützte Terz e-fis-g und den Leittou dis beachtet; von hier wird dieses dis auch in die Phrasen, welche auf der eigentlichen Tonika basieren, übertragen. Damit könnte man erklären, warum von Kravčenko die übermäßige Sekunde c-dis immer so deutlich hervorgehoben wird.[1])

Die Melodie steigt von unten nach oben meistenteils in plötzlichen Terz- und Quintensprüngen, dann fällt sie aber allmählich meistenteils in Sekundenschritten; die Richtung der Melodie wird also im allgemeinen als fallend empfunden.

Die Phrasen lassen sich in drei Gruppen einteilen (siehe Beilage I, Seite 289): Die erste Gruppe A bilden die Phrasen, welche auf der Tonika basieren und mit der Tonika enden. Die einen bewegen sich in der Quinte a-e; in Kadenzformen berühren sie auch den Leitton gis. Die anderen füllen den ganzen Umfang der Skala aus; diese Phrasen werden eigentlich aus der oberen Quarte und aus der unteren Quinte zusammengesetzt.

Die Phrasen der zweiten Gruppe B stützen sich in ihren Endungen auf die Dominante; die meisten von diesen Phrasen basieren auf der Dominante und bewegen sich in der oberen Quarte g-dis. Zu dieser Gruppe gehört auch eine geringere Anzahl von Phrasen, welche von der Tonika ausgehen, aber mit der Dominante oder mit ihrer Quinte enden.

Zur dritten Gruppe C gehören die Phrasen, welche der Dominante gegenüber in Beziehung der Dominante treten, indem sie mit der Dominante der Dominante oder mit dem Leitton zur Dominante enden. Die einen von ihnen basieren auf der Dominante, die anderen gehen von der Tonika aus.

Der Leitton zur Dominante, welcher in Endungen aller C-Phrasen vorkommt, macht ihre Beziehung zur Dominante ganz klar und unterscheidet sie von den Phrasen der zweiten Gruppe, welche mit der Dominantquinte enden.

Auffallend sind die weiblichen Endungen in den meisten Phrasen der ersten und dritten Gruppe.

Die Phrasen haben aber keine feste Form: eine jede Phrase ist nur eine Variante im Bereich der genannten drei

---

[1]) Der Leitton zur Dominante erschien in den ukrainischen Volksliedern wahrscheinlich unter dem Einfluß orientalischer Melodien. Es sind Gründe zu vermuten, daß vor Zeiten sämtliche ukrainische sowie auch russische Volksmelodien sich auf die diatonische Tonleiter stützten. Bis jetzt haben sich ziemlich viele ukrainische Volkslieder in Moll erhalten, welche sogar keinen Leitton aufweisen; der Ganzton zwischen der siebenten Stufe und der Tonika prägt diesen Liedern einen altertümlichen Charakter auf. (Ethnographische Sammlung, Bd. XXI, Lemberg 1906, Nr. 60, 62, 58, 98.) Während nun die russischen Volksmelodien bis jetzt meistenteils strengen Diatonismus beibehalten haben, weisen die meisten ukrainischen Volksmelodien in Moll chromatische Veränderungen der ursprünglich diatonischen Tonleiter auf, infolgedessen übermäßige Sekunden und Quarten, auch verminderte Quarten erscheinen. Es kommt auch in manchen ukrainischen Melodien in Dur der Leitton zur Dominante vor, welche mit der Tonika eine übermäßige Quarte bildet.

Gruppen. Doch tritt in dieser Mannigfaltigkeit der Phrasen Einheit in ihrer melodischen Struktur auf, ein einheitlicher Stil, der in allen Rezitationen eines Kobsaren sich kenntlich macht. In der Rezitation des Kravčenko und eines jeden Kobsaren werden gewisse Abschnitte mit markanten Kadenzendungen von einander getrennt; ein jeder Abschnitt bildet ein abgeschlossenes Ganzes und entspricht einer abgerundeten Periode oder Strophe. Die Kadenzendung bringt einen Ruhepunkt mit sich, sowohl im Text als auch in der Melodie, eine größere Pause, welche mit dem Spiele auf der Kobsa ausgefüllt wird. Ich habe schon oben bemerkt, daß eben in den Kadenzendungen die Gruppierung der Zählzeiten zu Takten wie auch das melodische Element der Rezitation am deutlichsten hervortritt. Die letzten zwei Phrasen werden regelmäßig zu einem symmetrischen Ganzen am engsten verbunden: sie entsprechen auch regelmäßig nur einem Verse.

Die vorletzte Phrase kadenziert regelmäßig mit der Dominante und die letzte mit der Tonika; wir haben also die Verbindung der Phrasen BA. In vielen Endungen der Perioden erscheint am Anfang der Gruppe BA die Phrase C und tritt mit der nächstfolgenden Phrase in engste Beziehung. So bekommt man eine dreiteilige Gruppe CBA.

Andere Phrasen vom Anfang und inmitten der Perioden bilden Symmetrien größtenteils in solcher Weise, daß gewöhnlich je zwei miteinander in Beziehung treten. Namentlich werden auf solche Weise die Phrasen der dritten Gruppe mit denen der ersten Gruppe verbunden, also CA.

Sehr oft werden aber auch einartige Phrasen derselben Gruppe zu zweien und dreien aneinander angereiht, also AA, CC, seltener BB.

Die Verbindung der Phrasen der ersten zwei Gruppen tritt gewöhnlich in der Form BA hervor. Sie erscheint aber auch in der Form AB; dann folgt aber eine Phrase der ersten Gruppe und diese tritt zu den zwei ersten Phrasen in Beziehung der zweiten Symmetrie so, daß diese drei Phrasen AB-A zusammen ein Ganzes bilden.

In Kravčenkos Rezitationen begegnen wir auch kleinen Phrasen der Gruppe A und C; eine solche kleine Phrase wird mit 3 oder 4, höchstens 6 Notenwerten ausgefüllt und kann als eine Ergänzung der größeren Phrase betrachtet werden, zumal da sie in melodischer, ja sogar in rhythmischer Beziehung meistenteils eine Nachahmung der vorhergehenden größeren Phrase bildet.

Die kleinen ergänzenden Phrasen bezeichnen wir mit kleinen Buchstaben, also Aa, Cc.

Manchmal wird aber einer längeren A-Phrase durch Hinzufügung der kleinen C-Phrase eine unerwartete Wendung gegeben Ac, welche eine Auflösung im folgenden erheischt.

Obwohl die Rezitation eines Kobsaren gewissermaßen eine Improvisation ist, so ergeben sich aus der Zusammenstellung der Phrasen in meisten Abschnitten der Gesänge Kravčenkos sehr symmetrische Gebilde, z. B.:

ABA	CCc	CA	CAa
BA	AA	AA	BA
BA	BA	BA	

AC-AB	CA	AAC	AC-CC	CCC
CA-BA	CA	CBA	Aa-BA	AA
				CBA

Die Phrasen gruppieren sich zu zweien und zu dreien und die Gruppen von Phrasen treten miteinander in Symmetrien höheren Ranges. Wie die letzte Phrase A gegenüber der vorletzten als Antwort einen *schweren Takt* bildet, so schließt die Gruppe der zwei oder drei letzten Phrasen BA oder CBA die Symmetrien ab und wird gegenüber den vorhergehenden Gruppen der Periode als *antwortender Teil* empfunden.

Die Perioden erscheinen zweiteilig und dreiteilig sehr symmetrisch gebaut. In einem jeden Abschnitt aber erscheinen die Phrasen in einer anderen Zusammenstellung. Auf diese Weise erreicht der Sänger bei der Benützung verschiedener Varianten im Bereich der drei Kategorien von Phrasen in einer jeden Periode eine Abänderung und sucht bei überlangen Rezitationen möglichst die Einförmigkeit zu vermeiden.

In Kravčenkos Rezitationen werden die Phrasen gewöhnlich durch kleine Pausen von einander getrennt. Eine solche Pause zwischen den Phrasen entspricht meistenteils einem Achtel oder Sechzehntel, seltener einem Viertel. Wo keine Pause da ist, erkennt man doch das Ende einer Phrase nach relativ längeren Notenwerten und das Eintreten einer neuen Phrase nach dem Erscheinen eines toten Intervalles.

Die Phrasen entsprechen den Versen des Textes und die Gruppierung der Phrasen zu zweien und dreien deckt sich mit *sinngemäßer Gruppierung der Verse*, welche durch einen verbalen Reim verbunden werden. Die *Abgrenzung der Phrasen durch Einschnitte fällt mit den Cäsuren des Textes zusammen.* Die Wichtigkeit der Cäsuren hängt davon ab, ob sie einzelne Phrasen oder Gruppen von Phrasen abgrenzen. Dem symmetrischen Aufbau der Abschnitte in der Melodie entspricht nun die Zusammenfügung der Verse zu *kunstvollen Strophen* im Text.

In allen Gattungen der Volkslieder hat die musikalische Form der ersten Strophe eine bestimmende Bedeutung für die Gestaltung aller Strophen und Verse desselben Liedes. Nur in der ersten Strophe kann von einer gegenseitigen Mitwirkung der Poesie und Musik auf die Formbildung die Rede sein, insofern schon die erste Strophe kein fertiges Schema mit sich bringt

Bei rezitierenden Gesängen der Kobsaren gibt es überhaupt *kein einförmiges Schema, indem eine jede Strophe vom improvisierenden Sänger anders gestaltet wird.*

Was den Text anbelangt, so verfügt der Sänger über einen bekannten Inhalt des Liedes und hat im Gedächtnis einen großen Vorrat von üblichen epischen Wendungen. Er kennt also den Text, aber nicht in einer ganz bestimmten Form und gestaltet die üblichen epischen Wendungen ein jedesmal anders.

Von der Melodie sind dem Sänger einzelne Phrasen bekannt, aber auch nicht in einer bestimmten unveränderlichen Form: die Phrasen sind ja fließend, ausdehnbar; der Sänger kann sie Versen von verschiedener Länge anpassen und ihnen einen verschiedenartigen rhythmischen Inhalt geben.

Der Sänger besitzt auch die Kunst, die Phrasen zu größeren Gruppen und Perioden zusammenzufügen; aber auch die Perioden haben keine bestimmte Form im Gedächtnis des Sängers; er wird beim mehrmaligen Singen desselben Liedes die Phrasen jedesmal in anderen Kombinationen zusammenstellen. Mit einem Worte: die Form in ihrer letzten Ausführung und Anpassung wird der Duma vom Sänger erst im Moment des Singens gegeben und insofern liegt das Rezitieren der Kosakenlieder einer Improvisierung sehr nahe. Der Sänger denkt zugleich an die Gestaltung der Phrasen und der Verse, an ihre gegenseitige Anpassung und Zusammenstellung zu größeren Symmetrien: hier treten also beide Elemente, die Poesie und Musik, in einer steten gegenseitigen Mitwirkung bei der Formbildung auf und darin wurzelt der wesentliche Unterschied zwischen den rezitierenden Gesängen der Kobsaren und anderen Gattungen der Volkslieder.

Diese ebenbürtige Geltung der Poesie und der Musik für die Formbildung der rezitierenden Gesänge hat zur Folge, daß die Wortakzente durch die Melodie noch hervorgehoben werden, indem sie für die rhythmische Form der Phrasen bestimmend wirken.

Obwohl auch in anderen Volksliedern die Tendenz sich bemerken läßt, die grammatischen Wortakzente den melodisch-rhythmischen anzupassen, so erscheint hier die Melodie der ersten Strophe als eine feste Form, in welche alle Verse des Liedes abgegossen werden und infolgedessen werden sehr oft die grammatischen Akzente stark verletzt.

Die besprochenen rezitierenden Gesänge Kravčenkos treten aber nicht als eine individuelle Schöpfung oder eine abgesonderte Erscheinung auf. Kravčenko ist nur ein hervorragender Vertreter eines Typus der rezitierenden Gesänge, welcher im Mirgoroder Bezirk, und wie es scheint im Poltaver Gouvernement vorherrschend ist. Um meine Behauptung zu beweisen, werde ich auf die Rezitation eines anderen Kobsaren, des Plato Kravčenko (kein Verwandter des Michaël Kravčenko) aus Sochworostov vom Mirgoroder Bezirk hinweisen. (Siehe Beilage III, Seite 292.)

Die nahe Verwandtschaft seiner Gesänge in melodischer und rhythmischer Beziehung mit denen des Michaël Kravčenko ist auffallend.

In der Rezitation des Plato Kravčenko werden die Akzente auch sehr deutlich hervorgehoben; es läßt sich auch bei diesem Kobsaren die Tendenz bemerken, die Hebungen in mehr weniger gleichen Abständen nacheinander folgen zu lassen; in dieser Hinsicht aber erreicht der Sänger nicht diesen Grad der Regelmäßigkeit, welchen wir bei Michaël Kravčenko bewundert haben, obwohl man auch bei Rezitationen des Plato Kravčenko Zählzeiten bestimmen und an manchen Stellen sogar mit dem Metronom das Tempo ausmessen kann. Die Rezitation beider Sänger weist auch viele gemeinschaftliche Züge auf: dieselbe Skala, dieselbe Zusammensetzung der oberen Quarte und der unteren Quinte, dieselbe Emporhebung der

Dominante abwechselnd mit der Tonika zur Geltung, dieselbe fallende Richtung der Melodie, die markanten Kadenzendungen, mit denen abgerundete Abschnitte gleichwie Strophen oder Perioden von einander gesondert werden. Auch bei Plato Kravčenko endet ein jeder Abschnitt mit zwei Phrasen, deren eine mit der Dominante, die andere mit der Tonika kadenziert: beide Phrasen bilden ein Ganzes, einen die Symmetrien abschließenden antwortenden Teil der Periode.

Obwohl man nun die Rezitationen der beiden Sänger als Varianten desselben Typus ansehen kann, so wird man doch bei näherer Betrachtung viele Unterschiede zwischen den beiden Varianten wahrnehmen. Es kann ja auch nicht anders sein; ein jeder Sänger überliefert ja das Muster der Rezitation, welches er von seinem Meister und Lehrer übernommen hat.

Und gewiß würden sich auch die Schüler desselben Lehrers in ihren Rezitationen von einander unterscheiden; bei einer so freien Form muß ja auch die Individualität des Sängers zum Vorschein kommen und ihr Gepräge dem Gesange aufdrücken.

Ich werde auch den Gesang eines Leierspielers Skoba aus Bohačka (Poltaver Gouvernement) in Vergleich ziehen, eines Blinden, welcher auch Kosakenlieder erlernt hat und sie auf eine sonderbare Weise bei der Begleitung der Leier singt. (Siehe Beilage IV, Seite 293.) Obwohl nun der Gesang eines Leierspielers sich in der Manier und besonders durch langsameres Tempo von der Rezitation eines Kobsaren sehr unterscheidet, so kann man doch in der Rezitation des Leierspielers Skoba, besonders in der melodischen Gestaltung der Phrasen eine Verwandtschaft dieser Variante mit dem oben besprochenen Typus erkennen.

In einer weitläufigeren Verwandtschaft mit der Weise der beiden Kravčenkos steht auch die Rezitation eines Blinden, namens Dubyna, welcher seine Weise von dem seinerzeit bekannten, jetzt schon längst verstorbenen Kobsaren Krjukowskij erlernt hat. Dubyna singt ohne Kobsabegleitung. (Siehe Beilage V, Seite 294.)

Im Vergleich mit den Varianten der beiden Kravčenkos ist die Rezitation des Dubyna melodisch viel reichlicher ausgestattet und sogar mit koloraturartigen Verzierungen ausgeschmückt. Sehr lange ausgehaltene Dehnungen der letzten Noten in den Endungen der Phrasen und regelmäßig in Kadenzendungen der Perioden sind für seine Weise besonders charakteristisch. Die Skansion tritt auch bei Dubyna ziemlich deutlich hervor, obwohl nicht in dem Grade, wie bei Michaël Kravčenko. Die Skala ist dieselbe wie bei anderen Kobsaren aus dem Mirgoroder Bezirk, nur wird von Dubyna der Leitton vor der Tonika nie gebraucht. Die Melodie stützt sich meistenteils auf die Dominante; in markanten Kadenzendungen fällt sie auf die Tonika mit einer Kaskade reichlicher Verzierungen.

Zu den Attributen eines Kobsaren gehört die Begleitung des Gesanges mit dem Spiele auf der Kobsa oder Bandura, einem Saiteninstrumente, welches man als eine Abart der Laute ansehen kann. Die zwei Namen, Kobsa und Bandura, werden heutzutage als identisch zur Bezeichnung eines und desselben Instrumentes gebraucht. Und doch waren im XVII. und noch im XVIII. Jahrhundert Kobsa und Bandura zwei verschiedene Instrumente.

Die altertümliche Kobsa war schon den Polovzen und später im XV. Jahrhundert den Krimer Tartaren bekannt. (Faminzin: Die Domra und verwandte Musikinstrumente. St. Petersburg. 1891. S. 91—92.) Nach Faminzins Vermutung ist es sehr wahrscheinlich, daß die Verbreitung der Kobsa auf dem Gebiete der Ukraina auf die Zeit des Verkehres der Kleinrussen mit den Polovzen zurückzuführen ist. Jedenfalls wurde eine vielsaitige Kobsa in der Ukraina sehr früh zu einem Nationalinstrumente; sie wurde schon im XVI. Jahrhundert zur Begleitung beim Gesange der historischen Lieder gebraucht. (Faminzin 98.)

Die heutzutage von den Kobsaren gebrauchte Bandura ist eine Abart der Pandorra (Bandoer), eines lautenartigen Saiteninstrumentes, welches am Ende des XVI. Jahrhunderts eine ziemliche Verbreitung in Westeuropa gefunden hat; von hier wurde die Pandorra von den italienischen Tonkünstlern vielleicht schon am Anfang des XVII. Jahrhunderts nach Polen gebracht.

Um die Mitte des XVII. Jahrhunderts verbreitete sich die Bekanntschaft mit Pandorra oder Bandura in der Ukraina. Die Bandura, als ein vollkommeneres Instrument verdrängte allmählich die altertümliche Kobsa aus dem Gebrauche und wurde zu einem beliebten Instrument nicht nur der höheren Klassen und der kriegerischen Kosaken, sondern auch des Volkes. (Faminzin 110—126.)

In der Ukraina wurde die Bandura noch durch Hinzufügung der kürzeren Nebensaiten auf der Decke vervollkommnet. (Faminzin 165.) Das vervollkommnete Instrument hat jedoch den Namen der altertümlichen Kobsa übernommen. Die Zahl der langen Saiten der Bandura ist gewöhnlich 5 (bei Ostap Wessaj waren ihrer 6); dagegen sind in der Zahl der kürzeren Nebensaiten große Unterschiede zu finden; sie variieren zwischen 6 (bei Weressaj) und sogar 18 (bei M. Kravčenko, siehe die Abbildung). Selbstverständlich ist auch die Stimmung der Bandura bei verschiedenen Kobsaren verschieden. Es lassen sich auch in der Spielart, in der Haltung des Instrumentes und in den Handgriffen sozusagen verschiedene Schulen erkennen.

Man könnte mit einer großen Wahrscheinlichkeit vermuten, daß mit der Kobsa von Osten und mit der Bandura von Westen auch fremde Einflüsse, sogar fremde Melodien in die rezitierenden Gesänge der Kobsaren und Banduristen aufgenommen wurden. Nur müßte man viele Vorbereitungsstudien unternehmen, um diese vermutlichen fremden Einflüsse auf die Musik der Kobsaren nachweisen zu können. Es gibt manche Tatsachen, welche den Einfluß der serbischen und bulgarischen Volkslieder auf die ukrainischen Kosakenlieder vermuten lassen.

Es ist ja bekannt, daß die Kleinrussen mit den Südslaven im X. Jahrhundert in nahe kulturelle Beziehungen getreten sind, daß sie von den Bulgaren die liturgischen Bücher übernommen haben, daß im Saporoger Kosakenheere auch Serben zu treffen waren, daß endlich die serbischen Sänger am Ende des XVI. und am Anfang des XVII. Jahrhunderts durch Polen und Ukraina wanderten und am Hof der polnischen Könige wie auch in den Häusern der Edlen und Kosaken ihre Helden-

lieder sangen. Doch wurden die serbischen Heldenlieder, wie bekannt, in silbenzählenden Versen gedichtet: früher in Sechzehnsilbern (4 + 4,



Michaël Kravčenko mit seiner Kobsa (Bandura).

(Die jetzige Kobsa Kravčenkos hat 5 lange und 17 kurze [Hilfs-] Saiten.)

4 + 4), später in Zehnsilbern (4 + 6); infolgedessen erscheint die Rezitation der langen Lieder sehr einförmig. Man kann sie also nicht als Vorbilder der freien Form der ukrainischen Kosakenlieder ansehen.

Nichtsdestoweniger weisen die Volksmelodien der Südslaven einen gewissen Grad der Verwandtschaft mit den ukrainischen Volksliedern auf, was schon von Lissenko beobachtet wurde. Ob diese Ähnlichkeit aber auf eine Übernahme der bulgarischen und serbischen Melodien in der Ukraina, oder auf eine nahe Verwandtschaft der Südslaven mit den Ukrainern, endlich auf gemeinschaftliche fremde Einflüsse zurückzuführen sei, bleibt noch eine offene Frage. Hier sollen vor allem die Tonarten und Weisen des griechischen Kirchengesanges genannt werden, welche gewiß einen Einfluß auf die Volkslieder sowohl der Südslaven wie auch der Ukrainer ausgeübt haben. Die Südslaven und die Ukrainer waren auch den gemeinschaftlichen orientalischen Einflüssen Jahrhunderte lang ausgesetzt. Auf diesem Gebiete tauchen viele Probleme auf, welche von der vergleichenden Musikwissenschaft ihre Lösung erwarten.

Indem wir aber die Kosakenlieder mit anderen ukrainischen Volksliedern vergleichen, werden wir eine auffallend große Verwandtschaft der rezitierenden Gesänge mit der ältesten Schichte der Volkslieder wahrnehmen, nämlich in melodischen Wendungen, in Beziehungen und Verknüpfungen der Phrasen, in einer aus Quarte und Quinte zusammengesetzten Skala, im abwechselnden Hervorheben zweier Töne zur Geltung der Tonika, in übermäßigen und verminderten Intervallen, in Verzierungen, sogar in der fallenden Tonbewegung.

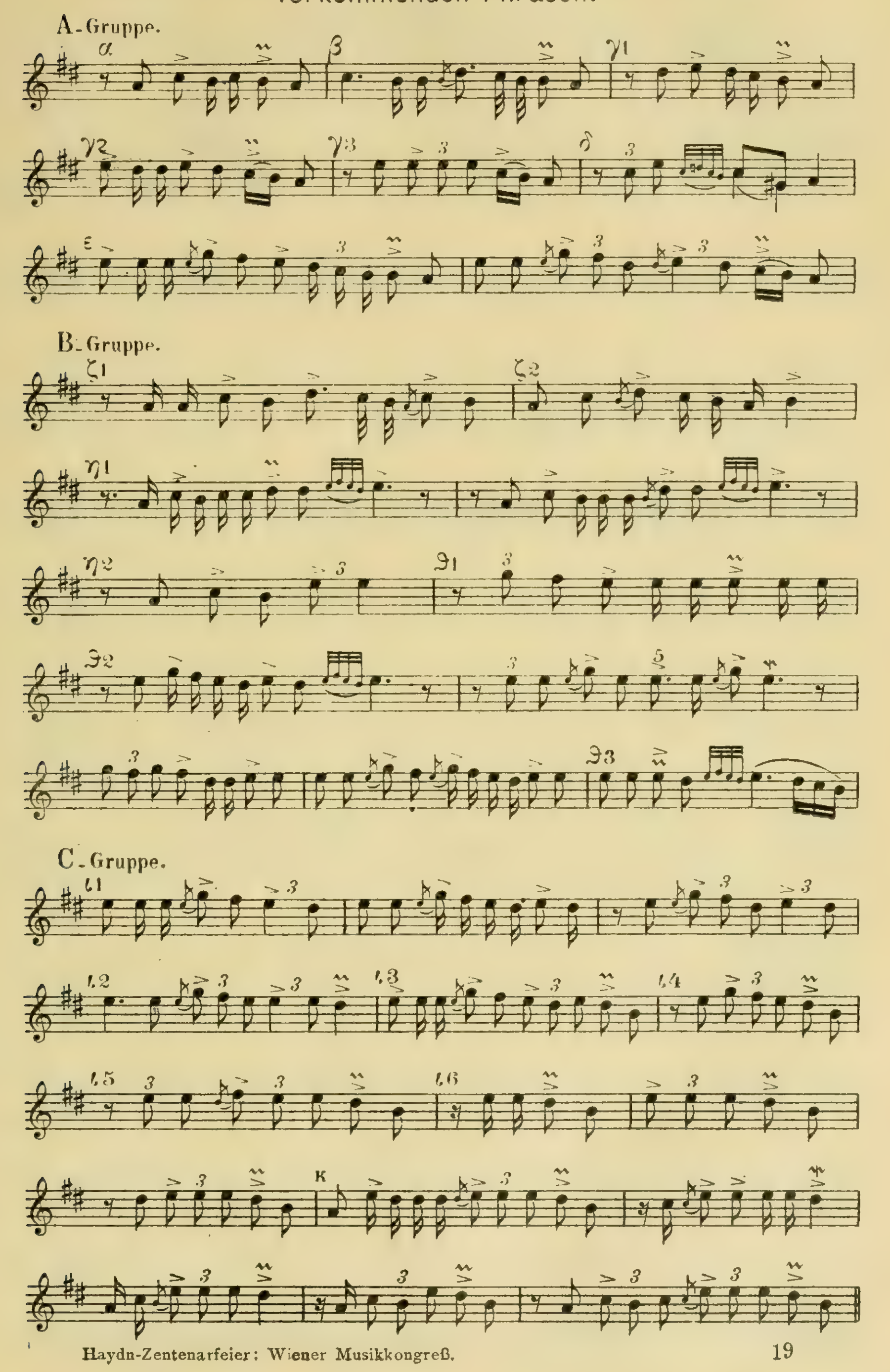
Man könnte aus den ukrainischen Volksliedern viele Belege für die Bestätigung dieser Verwandtschaft anführen. Es läßt sich ein organischer Zusammenhang zwischen den Kosakenliedern und anderen ukrainischen Volksliedern (wie manche Weihnachtslieder, Brautlieder und besonders Leichengesänge) konstatieren.

Fremde Einflüsse, welche gewiß in verschiedenen Perioden der Entwicklung der ukrainischen Volksmusik zur Geltung kamen, hat das ukrainische Volk ohne sklavische Nachahmung aufgenommen und in der Art verarbeitet, daß seine Volkslieder und besonders die rezitierenden Gesänge der Kobsaren als ein eigentümliches Produkt seines schöpferischen Geistes erscheinen.

In den Kosakenliedern haben wir jedenfalls Überreste der originellen Volksmusik, deren Blüte in das XVII. Jahrhundert fällt. Die rezitierenden Gesänge der Kobsaren wurden aber mit Recht von Gelehrten, wie Antonovič, Dragomanof, Tichowskij, Jagić u. a. mit den Denkmälern des heroischen Epos aus der vortartarischen Periode der ukrainischen Literatur in nahe Beziehung gestellt, und die Form des berühmten Liedes von Igors Zug gegen die Połovzen aus dem Ende des XII. Jahrhunderts findet nur in der Analogie mit den Kosakenliedern ihre Erklärung.

Es ist eine Tatsache, daß rezitierende Gesänge mit Begleitung eines vielseitigen Instrumentes in der Ukraina schon im XI. und XII. Jahrhundert von höheren Klassen der Gesellschaft, besonders an Fürstenhöfen kultiviert wurden. So lassen uns die rezitierenden Kosakenlieder sogar für die Form der heroischen Dichtung aus der Blütezeit der Kiever Fürstenperiode des XI. und XII. Jahrhunderts ein Verständnis gewinnen.

Die Einteilung der in der Rezitation M. Kravčenkos vorkommenden Phrasen.

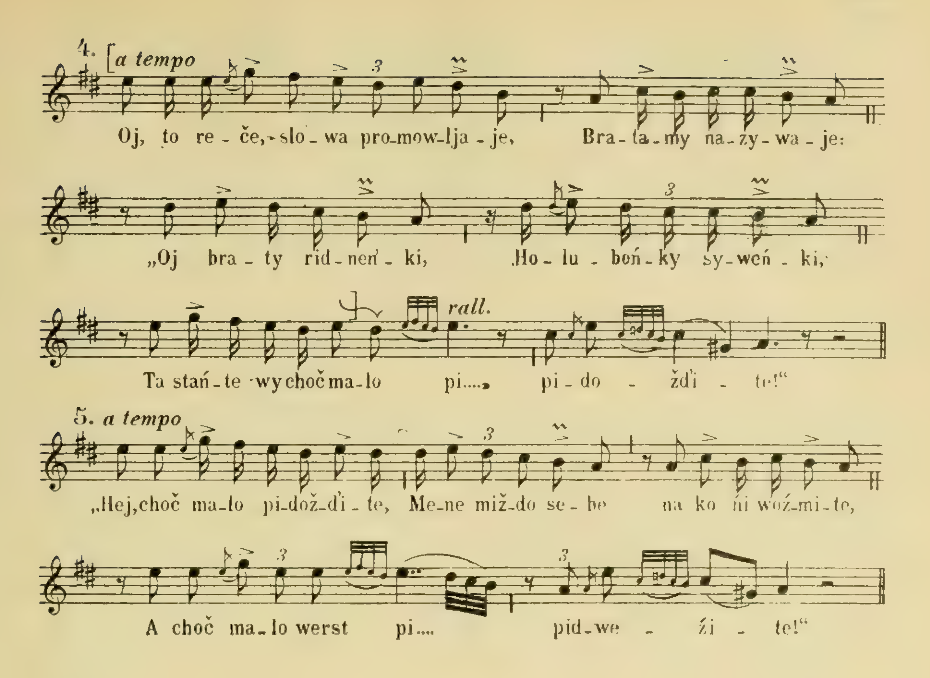


Beilage II.

Rezitation des Michael Kravčenko aus Soročynci
(Poltaver-Gouvern.)

Duma von der Flucht der drei Brüder aus der Asover-Gefangenschaft.*)





*) Hier werden nur die Anfangszeilen eines umfangreichen Kosakenliedes angeführt. Sämmtliche, von zwölf Kobsaren aufgenommene Rezitationen werden im nächsten Bande (XII) der Materialien zur ukrainischen Ethnologie (eine Publikation der Ševčenko-Gesellschaft der Wissenschaften in Lemberg) noch im Jahre 1909 erscheinen.

Abschnitte der Melodie, in welchen die Hebungen präzis mit der Taktierung des Metronoms sich decken, werden durch Klammern [ ] kenntlich gemacht.

Durch einfache Striche | werden die Phrasen, durch doppelte Striche ‖ die Gruppen von Phrasen von einander gesondert.

Die beim Schlüssel vorgezeichneten (wesentlichen) Versetzungszeichen betreffen die vierte und sechste Stufe der Skala: *a h c* <u>*dis*</u> *e* <u>*fis*</u> *g*.

Zufällige Versetzungszeichen bleiben bis zum nächsten Strich giltig; durch Versetzungszeichen in Klammern ( ) werden neutrale oder nicht genug rein intonierte Intervalle angedeutet. — Das Zeichen V bedeutet eine Atempause.

Zur Erklärung der in der Transskription des ukrainischen Textes gebrauchten Buchstaben:

s = deutsch. ss
z, tönender s-Laut = französ. z
c = deutsch. z (ts)
š = deutsch. sch
č = deutsch. tsch
ž = französ. j
ł = mitteleuropaisch. l
lj = erweichtes l

Der Apostroph bei den Consonanten: d', z', n', s', t', c', bedeutet palatale, erweichte Aussprache dieser Consonanten soviel wie: dj, zj, nj, sj, tj, cj.

Beilage III.

Rezitation des Plato Kravčenko aus Šachworostiw
(Poltaver-Gouvern.)

Duma von der Flucht der drei Brüder aus der Asover-Gefangenschaft.

(♩ = 70 M. M.)

1.

Oj, oj to ne py - ly py - ly - ly,

To ne tu - ma - ny j u - sta - wa - ly, Oj, to try bra - ty z zem - lji tu -

reč' - ko - ji, z wi - ry bu - sur - menś - ko - ji, Z tjaž - ko - ji ne -

ritard.

wo - lji u fi - ka - - ly.

2. *meno mosso* — *a tempo*

Dwa kon - nych, tre - tyj pi - šyj pi - še ny - cja, Jak ču - ža - ja

ču - že - ny - cja, O - to za kon - ny - my u - bi - ha - je,

Za - stre - me - na chwa - ta - je, A do jich slo -

ritard.

wa - my pro - mow - lja je:

3. *a tempo*

„Brat - čy - ky mo - ji rod - ni, Ho - lu - boń - ky sy - wi!

Stań - te so - bi ko - ńi po - pa - śi - te, Naj - men - čo - ho

bra - ta, pi - šo - ho pi - cho - tyn - čy - ka O - bož - di - te, choč na

ko - ni to woź - mi - te, W chry - sti - jan - śki - ji ho - ro -

ritard.

da pod - we - zi - - - te!“



Beilage IV.

Rezitation des Leierspielers Anton Skoba aus Bohačka (Poltaver-Gouvern.)

Duma von der Flucht der drei Brüder aus der Asover-Gefangenschaft.

(♩ = annähernd 60 M. M.)

1.
Oj, ne tem - ni - ji tu ma - ny to na - la - ha - ly,
rall.
Ta ne drob - ni - ji do - ščy - ky aj na - kra - pa - ly,
a tempo
To try bra - ty z tu - reć - ko - ji zem - lji, z bu - sur - menś - ko - ji
rall.
ne - wi - ry U - - - ťi - ka - - -
ly, j u - ťi - ka - - - ly.

2. a tempo
Oj, dwa bra - ty to na ko - ńich, Tre - tyj pi - šyj
pi - cho - ty - neć, Swo - jich bra - tow win do - ha -
nja - je, Miž - do ko - ńi ju - bi - ha - je,
Za - stre - me - na jich chwa - ta - je.
3 ritard.
Sy - zy - my ho - lu - ba - my na - zy - wa - - je.

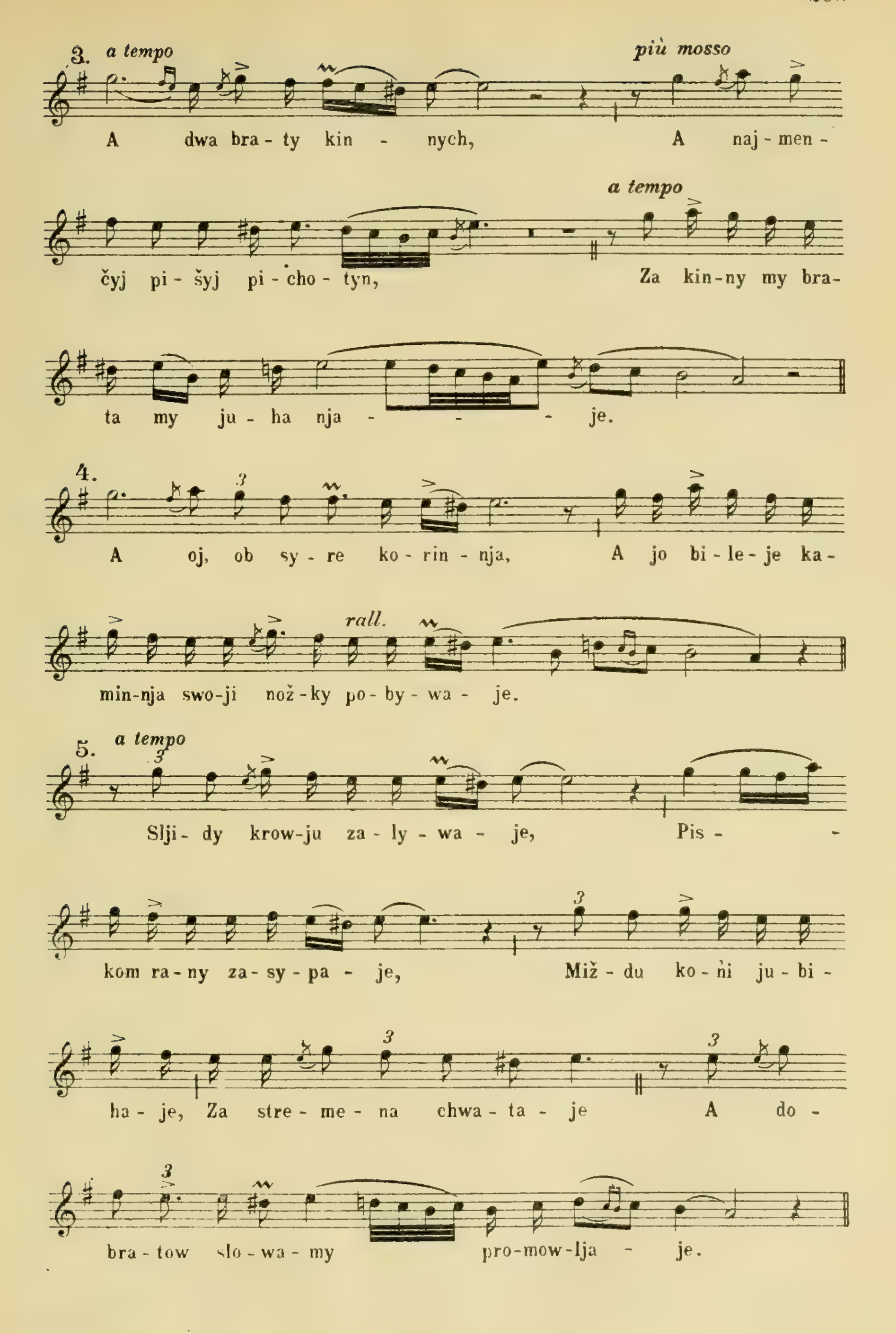


Beilage V.

Rezitation des Nikolaus Dubyna aus Rešetyliwka
(Poltaver-Gouvern.)

Duma von der Flucht der drei Brüder aus der Asover-Gefangenschaft.




3. a tempo
più mosso
A dwa bra - ty kin - nych, A naj - men -
a tempo
čyj pi - šyj pi - cho - tyn, Za kin-ny my bra-
ta my ju - ha nja - - - je.
4.
A oj, ob sy - re ko - rin - nja, A jo bi - le - je ka -
rall.
min-nja swo-ji nož - ky po - by - wa - je.
5. a tempo
Slji - dy krow-ju za - ly - wa - je, Pis - -
kom ra - ny za - sy - pa - je, Mìž - du ko - ǹi ju - bi -
ha - je, Za stre - me - na chwa - ta - je A do -
bra - tow slo - wa - my pro-mow-lja - je.

Die Überreste der rezitierenden Poesie, welche noch heutzutage im Munde des ukrainischen Volkes leben, sind von einer großen Wichtigkeit, besonders für das Studium der umfangreichen Volksepopöen des Altertums, wie die Ilias und Odyssee und des mittelalterlichen Heldenepos, wie das Nibelungenlied und Kudrunlied, welche nur in schriftlicher Überlieferung auf uns gekommen sind. Die Entstehung der Epopöen, ihre Überlieferungsart, das Improvisieren der alten Rhapsoden, ihre Vortragsweise kann man nur auf Grund der lebendigen Muster der rezitierenden Poesie richtig verstehen.

Es wäre daher im Interesse der Wissenschaft höchst wünschenswert, die Überreste des Kosakenepos sorgfältig zu sammeln, bevor sie vollständig in Vergessenheit geraten werden.

Hofrat Prof. Hostinský wünscht zu wissen, ob sich zwischen der Musik der Bylinen und den ukrainischen Gesängen eine Verwandtschaft zeige, was Kolessa verneint.

Kuba meint, daß bei den ukrainischen Gesängen serbischer Einfluß vorhanden sei.

Dr. v. Hornbostel bemerkt, daß auch die altsibirischen Kosakenlieder einen sehr großen Umfang und sehr große Intervallschritte aufweisen.

6. Hofrat Prof. Ottokar Hostinský (Prag): »Demonstrationen von tschechischer Dudelsackmusik am Phonographen«.

Beginn 12 Uhr 5 Min. — Schluß 12 Uhr 18 Min.

Vorgeführt wurden einige phonographische Proben aus Böhmen, und zwar: Solostücke eines Sackpfeifers, Tanzstücke des volkstümlichen Trios: Sackpfeife, Klarinette und Violine, und ein Hochzeitslied mit Begleitung dieses Trios.

Es wird dann folgender Brief des Musikdirektors Basile Korganoff aus Tiflis zu Verlesung gebracht:

> »Bekanntlich werden fast alle im Druck erscheinenden Sammlungen von Volksliedern und Melodien harmonisiert herausgegeben. Die orientalischen, asiatischen und überhaupt nichteuropäischen Melodien haben in Wirklichkeit keine Harmonie im europäischen Sinne. Die veröffentlichten Harmonien sind mehr oder weniger gelungene Versuche der Herausgeber und bringen jedenfalls ein fremdes Element in die Tonkunst. Eine gewissenhaft und genau aufgezeichnete Volksweise hat mit den nötigen Erläuterungen nicht nur für die musikalische Kunst und Wissenschaft eine hohe Bedeutung, sondern auch für die Völkerkunde, Kulturgeschichte und einige andere Wissenschaften. Für Komponisten mag eine solche Melodie künstlerischen Stoff bieten, für Musikschriftsteller musikwissenschaftlichen, aber für beide ist die authentische Melodie wertvoller als die bearbeitete, selbst wenn die Bearbeitung von einem hervorragenden Musiker herrührt. Meiner Ansicht nach, sollte es sich die Sektion zur Aufgabe machen, den Grundsatz festzustellen und zu verbreiten,

welchen alle Sammler von Volksweisen, besonders exotischen, zu befolgen haben, nämlich:

„Genaue Aufzeichnung der Melodien, mit bis ins kleinste gehenden Kommentaren, jedoch ohne den geringsten Versuch einer Harmonisierung oder irgendwelcher Änderungen oder Ergänzungen des Urtextes."

Diese Forderung halte ich für sehr wichtig für Kunst und Wissenschaft und bin der Ansicht, daß sie fast immer und überall unbeachtet gelassen wird.«

Prof. Pommer meint, dies könne sich nur auf einstimmige Musik beziehen und beantragt Änderung in diesem Sinne. (Resolution vergl. Schlußsitzung, Seite 76.)

7. Prof. P. Wilhelm Schmidt (St. Gabriel bei Mödling): »Über Musik und Gesänge der Karesau-Papuas, Deutsch Neu-Guinea.«

Beginn 12 Uhr 45 Min. — Schluß 1 Uhr 8 Min.

Hierüber wurde vom Referenten folgender Grundriß zur Verfügung gestellt:

I. Kurze Mitteilungen über den ethnologischen Charakter des Bezirkes und die individuellen Eigenschaften des Sängers.

II. Stoffe: 1. Rituelle Gesänge (Initiationsfeiern, Jahresfeste); 2. Volkslieder (Spott-, Scherz-, Liebes- und Heimatslieder).

III. Äußere sprachliche Form:

1. Besondere Sprachformen: *a*) Nasalierungen (z. B. *ambil* statt *apil*; *b*) Verdoppelungen (*witan-witan* statt *witan*, *wulun-wulun* statt *wulun*).

2. Rhythmus: Folge von Hebung und Senkung, gewöhnlich ein Vers mit drei Hebungen, dann einer mit zwei.

3. Parallelismus: Die Anfangswörter zweier Verse gleich, Endwörter verschieden.

4. Zerstörung des Versrhythmus beim Gesang häufig durch Einschiebung eines Flick-*o*.

IV. Vortragsweise:

1. Immer mit Trommelbegleitung oder wenigstens Schlagen der Finger.

2. Häufiges Tremolo (mit Zungenwurzel), besonders bei langen Tönen.

3. Fiorituren.

4. Häufiges Übergangslegato, durch welches das Ende eines Verses ohne Atemholen auf den Anfang des folgenden übergeleitet wird.

V. Tonsystem und Melodienbau.

1. Stücke im Dreiklang — vielfach ausschließlich Dreiklänge — nur in rituellen Gesängen.

2. In den übrigen stets fünfstufige Tonleiter, nicht erkennbar ob *d e g a c* oder *e g a c d*.

3. Melodiegang zumeist absteigend.

4. Schluß stets auf der unteren Tonika oder Sprung von da in deren höhere Oktave.

VI. Entstehung der Gesänge.

1. Die rituellen Gesänge werden, wie es scheint, stets weiter überliefert oder auch mit den dazu gehörigen Zeremonien von anderen Stämmen übernommen.

2. Volkslieder werden auch noch jetzt neu gedichtet und komponiert. Wer sich besonders darin auszeichnet, hat diese Gabe nach dem Glauben der Insulaner von *Wonekau*, ihrem höchsten Wesen, erhalten.

Dr. v. Hornbostel fragt, ob nicht die malaischen Pantuns auch zum Vergleiche mit den Parallelismen des Textes bei den Karesau-Insulanern heranzuziehen seien, neben den Parallelismen bei den Nias-Insulanern. P. Schmidt antwortet, daß dies zu berücksichtigen wäre, daß aber die Form bei den Nias-Insulanern wohl primitiver sei.

Dr. Felix Krueger (Leipzig): Zu denken geben die kurzen Bemerkungen des Herrn Prof. Schmidt über »zufällige«, d. h. ungewollt beim Zusammenmusizieren sich einstellende Mehrstimmigkeit. Redner hat gelegentlich darauf hingewiesen, daß hier eine Möglichkeit vorliegt, die Entstehung der Konsonanz und Dissonanz und der darauf gegründeten Intervallsysteme zu erklären.

8. Dr. Erich M. v. Hornbostel (Berlin): »Über Mehrstimmigkeit in der außereuropäischen Musik.« (Mit Vorführung von Phonogrammen.)

Beginn 1 Uhr 20 Min. — Schluß 2 Uhr 8 Min.

Man hat sehr oft die Frage nach dem Ursprung der Musik überhaupt zu beantworten gesucht; die Frage nach dem Ursprung der Mehrstimmigkeit aber ist verhältnismäßig selten auch nur aufgeworfen worden. Und doch hätte es von vornherein aussichtsreicher scheinen müssen, das enger umgrenzte Thema, den uns zeitlich näher gelegenen Gegenstand zu behandeln. Indessen ist gerade diese Erkenntnis, daß alle Mehrstimmigkeit eine spätere Entwicklungsstufe darstellt und vorher allenthalben rein einstimmig musiziert worden ist, erst in jüngster Zeit allgemein geworden. Bis vor kurzem war das Material zur Behandlung entwicklungsgeschichtlicher Fragen auf die Dokumente aus der europäischen Vergangenheit beschränkt. Wir kannten frühe musikalische Formen nur so, wie sie von Theoretikern beschrieben oder von Notenschriftkundigen aufgezeichnet worden waren, also als Illustrationen gelehrter Abhandlungen und als kunstmäßige Umbildungen ehemals volkstümlicher Gewohnheiten. Für die Ursprungsfrage sind daher beides sekundäre Quellen: Wie der kunstmäßige Satz aus der volkstümlichen Improvisation seine ersten Anregungen empfängt, so sucht der Gelehrte die Kunstformen seiner Zeit nachträglich vernunftgemäß zu begründen. Durch den Phonographen erst ist uns ein wirklich ursprüngliches Material zugänglich geworden, an dem wir lernen können, wie schriftlose Völker unter verschiedenen Bedingungen der materiellen und geistigen Kultur ganz allmählich aus einfachsten Anfängen kompliziertere Formen der Mehrstimmigkeit entwickeln. Die Analogien dieser Formen mit den uns aus dem frühen Mittelalter überlieferten sind so frappant, daß wir wohl berechtigt sind, trotz gewisser, namentlich durch die verschiedene melodische Tradition bedingter Unterschiede,

die alteuropäische Entwicklungsreihe mit den exotischen in Parallele zu setzen. Man gewinnt dadurch die Möglichkeit, die exotischen Formen der Mehrstimmigkeit nach ihrer zeitlichen Aufeinanderfolge zu ordnen, andererseits die Lücken der europäischen Überlieferung zu ergänzen.

Es ist mehrfach versucht worden, die Beispiele exotischer Mehrstimmigkeit, die sich schon in älteren Reisebeschreibungen finden, zur Interpretation auch der außereuropäischen Melodik heranzuziehen; ich betone deshalb ausdrücklich, daß die gegenwärtige Betrachtung sich nur auf Beispiele von wirklichen Zusammenklängen, nicht von sogenannten Sukzessivharmonieen stützen soll; ferner nur auf phonographisch belegte und daher als Tatsachen nicht anzuzweifelnde Fälle; endlich dürfen solche Beispiele, bei denen der Verdacht direkter europäischer Beeinflussung vorliegt, nur mit Vorsicht benützt werden.

Aus der reinen Einstimmigkeit *(Homophonie)*, die von einem großen Teil der Menschheit noch heute praktiziert wird, entwickeln sich mehrstimmige Formen auf Grund zweier ganz verschiedener psychischer Einstellungen, die begrifflich scharf auseinander gehalten werden müssen. Man kann entweder auf die Zusammenklänge als solche achten, so, daß die Form der Melodie auch in allen Einzelheiten ungeändert, nur in vollerer Besetzung erscheint. Diese Art der Mehrstimmigkeit, die wir *Harmonie* nennen wollen, verhält sich zur Homophonie genau so, wie sich eine auf einem Instrument mit satter obertonreicher Klangfarbe vorgetragene Melodie zu derselben Melodie verhält, wenn sie aus einfachen obertonlosen Tönen gebildet ist. Oder man kann die Aufmerksamkeit auf mehrere zugleich ablaufende, untereinander aber mehr oder weniger verschiedene melodische Gebilde verteilen. Auf die so definierte Art der Mehrstimmigkeit wollen wir den Namen *Polyphonie* beschränken. Diesen beiden Arten entsprechen zwei Reihen mehrstimmiger Formen, die zwar in der Entwicklung vielfach miteinander verknüpft sind, aber der Übersichtlichkeit halber getrennt behandelt werden sollen.

I. Harmonische Reihe.

Wenn Frauen oder Kinder in den Chor der Männer miteinstimmen, singen sie in der höheren Oktave, zunächst wohl, ohne es selbst zu wissen. Auch die beiden nächsten Verschmelzungsstufen nach der Oktave, die Quinte und Quarte, stehen dem Einklang noch nahe genug, daß Verwechslungen mit diesem verhältnismäßig leicht möglich sind und z. B. auch bei »unmusikalischen« Europäern häufig vorkommen. Zahlreiche Beispiele von Chorgesängen, namentlich aus Ostafrika, in denen Quinten und Quarten für den Schlußeffekt aufgespart erscheinen, zeigen, daß man diese Zusammenklänge auch mit voller Absicht verwendet; man steigert die Klangfülle, ohne doch die Einheitlichkeit des Eindrucks, an die man vom Unisono her gewöhnt ist, ganz zu zerstören. Hierdurch wird es wohl verständlich, daß Quinten- und Quartenparallelen als eine der primitivsten Formen der Mehrstimmigkeit bei vielen Bantustämmen, aber auch in Indonesien und anderwärts noch heute anzutreffen sind; das frühmittelalterliche *Organum* aber wird man nicht mehr als eine durch die gräzisierende Musiktheorie verschuldete Verirrung interpretieren dürfen.

Außer an dem durch Verschmelzung vorgetäuschten Unisono können homophon musizierende Völker noch bei zwei anderen Gelegenheiten sozusagen zufällige Erfahrungen über Zusammenklänge machen: Erstens bei dem allverbreiteten Wechselgesang, wenn der Chor (vorzeitig) auf dem Schlußton des Vorsängers, oder der Solist auf dem Schlußton des Chors einsetzt. Zweitens an Instrumenten, wenn z. B. statt e i n e r zwei benachbarte Saiten zugleich angerissen werden. In beiden Fällen kommen je nach dem Verhältnis von Anfangs- und Schlußton des Gesangmotivs oder je nach der Stimmung des betreffenden Instruments, alle möglichen Zusammenklänge vor. Doch sind Quinte und Quarte besonders häufig, da diese Intervalle auch schon in der reinen Melodik (als Verhältnis der melodischen Haupttöne), sowie beim Stimmen der Instrumente bevorzugt werden. Einzelne dissonante Zweiklänge, wie Sekunden, finden sich als Klangfarbenakzente, z. B. in der japanischen Kotomusik. Ein höchst eigentümlicher Gebrauch, dessen theoretische Erklärung ich vorläufig nicht wagen möchte, wird durch Phonogramme von den Admiralitätsinseln bezeugt, durch die das Berliner Archiv etwa vor Jahresfrist überrascht wurde: die zweistimmigen Gesänge bewegen sich in parallelen (großen) Sekunden.

Solche Erfahrungen warnen eindringlich genug vor vorschnellen Verallgemeinerungen. Was wir an harmonischen Formen bei sogenannten primitiven Völkern kennen, ist so verschieden von unserer modernen Harmonie, daß wir skeptisch sein müssen gegenüber allem, was allzusehr an unsere eigenen musikalischen Gewohnheiten erinnert. Hieher gehören vor allem die Terzengänge, die sich in Chorgesängen aus Togo, Kamerun und dem Gebiet zwischen Tanganjika und Nyassa gefunden haben. Es handelt sich dabei nicht um Parallelen, sondern um Folgen von großen u n d kleinen Terzen, die leiterngemäß wechseln. Diese Art des Sekundierens ist prinzipiell verschieden von dem Quinten- und Quartenorganum, bei dem der Parallelismus der beiden Stimmen ganz unabhängig ist von dem Gang der Melodie, die sich zuweilen in sogenannten irrationalen Intervallen (neutralen Terzen u. dgl.) bewegt. In der Tat ist europäischer Einfluß gerade in den Gegenden, in denen Terzengänge belegt sind, äußerst wahrscheinlich.

II. Polyphone Reihe.

Von den polyphonen Formen, die zum Teil früher entstehen als die harmonischen, ist der *Bordun* (Durchhalten eines melodischen Haupttons) die einfachste, und demgemäß auch am weitesten verbreitet. Auf Grund des außereuropäischen Materials müssen mehrere geläufige Ansichten über diese Urform der Polyphonie berichtigt werden: die eine, daß der Bordun ausschließlich instrumentalen Ursprungs sei; die andere, daß er stets als Grundbaß unterhalb der melodischen Hauptstimme liege; die dritte, daß seine einfachste Art das ununterbrochene Aushalten eines Tones sei. Besondere Borduninstrumente sind meist technisch kompliziert und daher Eigentum von Kulturvölkern: so das ägyptische Arghul und die sackpfeifenartigen Instrumente im arabisch-persischen und indischen Gebiet; die afrikanische Sese, eine Gitarre mit einer Bordunsaite, kam über Madagaskar aus Indien oder Indonesien, das Kledi der Dajaks ist identisch mit den chinesisch-hinterindischen Mundorgeln. Andererseits finden wir z. B. bei den primitiven Gesängen der Kubu auf Sumatra einen rein vokalen

Bordun, und zwar in der Oberstimme, der kaum als Nachahmung eines instrumentalen Vorbildes gedeutet werden kann. Die Hauptquelle aller mehrstimmigen Vokalmusik und so auch des Borduns ist m. E. der Wechselgesang. Der schon einmal erwähnte vorzeitige Einsatz des Solisten auf der Schlußfermate des Chors (oder umgekehrt) braucht sich nicht auf den einzigen Anfangston zu beschränken: sobald aber der Schlußton der einen Stimme weiter in die Melodiewiederholung der anderen hineindauert, ist die Bordunwirkung da. Die ausgehaltenen Borduntöne erfahren beim Bogenwechsel des Streichers, beim Atemholen des Bläsers oder Sängers eine natürliche Unterbrechung. Da liegt es offenbar sehr nahe, diese Unterbrechungen rhythmisch zu gestalten; die Stimme oder das betreffende tongebende Instrument übernimmt damit die Rolle, die sonst wohl der Pauke oder dergl. zufällt. Wo, wie bei nordamerikanischen Indianern, der Hauptton des Gesangs sich nach dem Ton der Trommel richtet, kann man den Trommelrhythmus als rhythmisierten Bordun auffassen; und da die Übergänge von Schlaginstrumenten mit wohldefinierter Tonhöhe zu solchen von reinem Geräuschcharakter fließende sind, wird man bei diesen mit einer geringen Begriffserweiterung von einem »Geräuschbordun« reden und einen Keim der Polyphonie schon in der rhythmischen Gesangbegleitung finden können.

Die Verwendung mehrtöniger Instrumente für rhythmische Bordune bringt es mit sich, daß man an Haltepunkten der Hauptmelodie den Bordunton mit einem kleinen Verzierungsmotiv umspielt; oder daß man zwei Töne abwechselnd erklingen läßt, was bei quintierenden oder oktavierenden Blasinstrumenten auch zufällig geschehen kann. Beide Modifikationen des Borduns (verzierter Bordun und zweitöniger Bordun) führen direkt zum *Ostinato* (Begleitung der freieren Hauptstimme durch ein kurzes, beständig wiederholtes Motiv).

Bei fortschreitender Entwicklung der Melodik erweitert sich der Umfang der Melodie dadurch, daß ein Motiv im benachbarten Tetrachord wiederholt oder weitergesponnen wird; ist zugleich die Aufmerksamkeit für die harmonischen Beziehungen des Zusammenklangs durch das Parallelorganum geweckt worden, so erscheint es nur natürlich, daß man den begleitenden Bordun der Melodiebewegung folgen und nacheinander verschiedene Haupttöne berühren läßt; so entstehen z. B. in Ostafrika Formen, die dem *Organum purum* des Mittelalters entsprechen.

Wohl die einfachste dreistimmige Form entsteht, wenn nicht nur ein Hauptton der Melodie, sondern zwei, die dann meist eine Quinte oder Quarte bilden, als Bordun ausgehalten werden. Auch dieser Doppelbordun kann ohne Vermittlung von Instrumenten entstehen durch Zusammenwirken der Bedingungen, aus denen sich das Organum einerseits, der einfache Bordun andererseits ergeben haben.

Der schon erwähnte Übergang vom zweitönigen oder verzierten Bordun zum *Ostinato* läßt sich in allen möglichen Zwischenformen an primitiver Vokal- wie Instrumentalmusik, namentlich in Afrika verfolgen. (Mit Rücksicht auf diese Entwicklung könnte man das Ostinato geradezu als »melodischen« Bordun bezeichnen.) Das Ostinato entsteht aber auch häufig direkt aus dem Wechselgesang, wenn die Melodie des Vorsänger-

solos und die Chorwiederholung oder der Chorrefrain sich noch weiter zusammenschieben, als für die Bordunwirkung nötig ist. Zuweilen kombinieren sich auch zwei ostinate Motive beiderlei Provenienz, ein instrumentales und ein vokales mit der Hauptmelodie zu einem dreistimmigen Gebilde. Das primitive Ostinato ist meist ungeheuer einfach: die Motive sind kurz, der Chorrefrain wiederholt sich oft unverändert und ist manchmal nur eine vereinfachte Variante des prosodisch reicher gegliederten Vorsängersolos. In diesem Fall mag man das Ostinato als Übergang vom Wechselgesang zur Heterophonie betrachten.

Unter dem Ausdruck *Heterophonie*, den zuerst Stumpf von Plato übernahm und in diesem Sinne verwendet, wollen wir eine ganz bestimmte Form der Polyphonie begreifen, nämlich den gleichzeitigen Vortrag eines Themas in verschiedenen (melodischen) Varianten. Diese Manier ergibt sich in ganz natürlicher Weise schon bei der homophonen Instrumentalbegleitung einer Gesangmelodie: ist die Spieltechnik des Instruments schwerfällig, so beschränkt es sich auf die einfachste Form der Melodie, während der Gesang mindestens durch den Text bedingte (prosodische) Varianten bringt; ist umgekehrt das Instrument kurztönig, wie etwa die Mandoline oder das Xylophon, und die Technik leichtbeweglich, wie bei der Flöte, so begünstigt der Anreiz, zu klimpern oder zu quinquilieren, eine spielerische Umschreibung des melodischen Grundschemas. Ähnliche Motive bedingen das heterophone Zusammenspiel mehrerer Instrumente, das bekanntlich in der hinterindischen, indochinesischen und javanischen Orchestermusik zu höchster Ausbildung gelangt ist. Diese Entwicklung war nur möglich bei Völkern, die die Kunst der Improvisation noch pflegten zu einer Zeit, da eine hochdifferenzierte materielle Kultur ihr musikalisches Instrumentarium reich und eigenartig ausgestaltet hatte.

Auch innerhalb der Heterophonie, bei der prinzipiell auf die einzelnen Zusammenklänge nicht geachtet wird, wird doch hie und da die Klangfülle durch Verdoppelungen in der Quarte erhöht oder eine der heterophon behandelten Stimmen zur anderen in das Quintenverhältnis gesetzt.

III. Anfänge harmonisch-polyphoner Formen.

Indem allmählich bestimmte Zweiklänge absichtlich gesucht, andere absichtlich gemieden werden, nimmt die Heterophonie, wie z. B. in China, Formen an, die schon an die einfachsten Beispiele des mittelalterlichen *Diskants* erinnern. Dennoch darf man nicht in der Heterophonie — wenn man diesen Begriff nicht unzweckmäßig erweitern will — den einzigen, ja nicht einmal den wichtigsten Durchgangspunkt in der Entwicklung der Mehrstimmigkeit suchen. Während die Entstehung und Ausbildung heterophoner Formen fast immer an die Mitwirkung von Instrumenten gebunden ist, vollzieht sich auf dem Boden der reinen Vokalmusik auch an den anderen beschriebenen Arten der Polyphonie derselbe Umbildungsprozeß: Chöre, die allem Anschein nach aus dem homophonen Wechselgesang durch Einführung des Borduns oder des Ostinato hervorgegangen sind, zeigen die zunehmende Aufmerksamkeit auf die sich ergebenden Zusammenklänge darin, daß man Dissonanzen geflissentlich zu vermeiden sucht. Auch

wird die Begleitstimme allmählich etwas selbständiger und gewinnt eine plastischere Melodik.

Hiermit sind wir bei den höchst entwickelten Formen angelangt, die sich unter den bisher untersuchten Beispielen exotischer Mehrstimmigkeit finden. Nach unserer heutigen Kenntnis bricht also bei den notten schriftlosen Völkern, deren ganze musikalische Kultur mit der Improvisaion verwachsen ist, die Entwicklung der Mehrstimmigkeit auf einer Stufe ab, die in Europa etwa zu der Zeit erreicht war, als die Notierung in der Mensuralnotation festere Formen anzunehmen begann und dadurch weiteren Kreisen von schöpferisch begabten Musikern eine Gedächtnishilfe zugänglich wurde, ohne die auch wir schwerlich über ein musikalisches Mittelalter hinausgekommen wären.[1])

Dr. Krohn macht auf das rasche Tempo und den pathetischen Ausdruck der exotischen Polyphonie aufmerksam.

P. Schmidt fragt, wohin Hornbostel in seinem Systeme die Anfänge der Polyphonie bei den ältesten Niederländern klassifiziere.

Hofrat Prof. Hostinský warnt davor, die mittelalterliche beginnende Polyphonie mit der exotischen zu vergleichen, da bei der ersteren das theoretische Interesse eine große Rolle gespielt habe. Er verweist ferner auf die Wichtigkeit des technischen Stimmens der Instrumente und meint, daß das Stimmen der Saiteninstrumente zusammenhänge mit der Weiterentwicklung der Polyphonie.

Dr. v. Hornbostel bemerkt, daß man auch ohne Instrumente zu primitiven Formen der Mehrstimmigkeit gelangen könnte.

Beratung der Resolutionen.

Beginn der Beratung 2 Uhr 18 Min. — Schluß 2 Uhr 25 Min

1. Resolution P. Schmidt
2. Resolution Korganoff
3. Resolution Frau Lineff

} vergleiche Schlußsitzung, Seite 75 u. 76.

Ferner wurde dieser Sektion folgendes Referat auf schriftlichem Wege vorgelegt von:

Hjalmar Thuren (Kopenhagen): »Über die fokloristische Sammlung in Kopenhagen.«

Schon etwa 1800 wurde in Dänemark ein großes Interesse für Volksüberlieferungen rege. Viele mündlich bewahrte Volkslieder — sowohl ältere Balladen, als auch jüngere Liedertexte — eine bedeutende Anzahl Liederweisen, Sagen und Märchen wurden aufgezeichnet und teilweise im Drucke herausgegeben. Im Laufe des ganzen vorigen Jahrhunderts wurde die Sammeltätigkeit auf dem folkloristischen Gebiete fortgesetzt und eine staunenswerte Fülle wissenschaftlichen Materials zusammengebracht.

Im Jahre 1905 bekam Dänemark eine Zentralsammlung für sämtliche Volksüberlieferungen, die sogenannte »Dansk Folkemindesamling«

---

[1]) Zur Illustration des Vortrags wurden phonographierte Chorgesänge und Instrumental-Ensembles aus Ost-, West- und Südafrika, Siam, Java, Sumatra und den Admiralitätsinseln vorgeführt.

(dänische Volkskundesammlung), die als selbständige Staatsinstitution in der kgl. Bibliothek in Kopenhagen untergebracht ist. Hier findet man alle bisher zugänglichen — gedruckten wie ungedruckten — nationalen Volkstraditionen an einer Stelle gesammelt. Die Grundlage der Sammlung bilden die großen Handschriftsammlungen des verstorbenen Folkloristen Svend Grundtvig. Täglich empfängt die Volkskundesammlung neue Beiträge, betreffend Volksleben, Sagen, Märchen, Lieder, Melodien, Kinderspiele, Ortsnamen usw., indem die Mitglieder des Landesvereines »Danmarks Folkeminder« (Dänemarks Volksüberlieferungen) sich bestreben, alle noch vorhandenen Reste alten Glaubens und alter Sitte ans Licht zu ziehen.

Die Mitarbeiter der Dänischen Volkskundesammlung, die von Dr. Axel Olrik, dem ausgezeichneten Forscher und Dozenten der Volkskunde an der Kopenhagener Universität, geleitet wird, sind damit beschäftigt, eingehende Kataloge herzustellen; z. B. werden jetzt Auszüge aus 4000 dänischen Märchenaufschriften auf Zetteln ausgearbeitet und nachher, je nach ihren respektiven Typen geordnet; und was die Lieder betrifft, sind Spezialkataloge über die glücklich geretteten Reste der Aufzeichnungen vom Anfange des 18. Jahrhunderts sowie über das umfangreiche Material der Grundtvigschen Lieder- und Melodienaufschriften vollendet worden. In den Liederkatalogen, die durch selbständige Kehrreimregister und Register über die ersten Liedzeilen ergänzt werden, wird bei jeder Nummer mitgeteilt, was man betreffs Alters und Ursprungs usw. der Lieder und Weisen aus den Handschriften oder den begleitenden Briefen des Übersenders festzustellen vermag

Auf der Grundlage der gedruckten Melodiensammlungen und der Liederkataloge des ungedruckten Stoffes wird zurzeit vom Berichterstatter ein Zettelkatatog, der einmal sämtliche dänischen Melodien umfassen wird, ausgearbeitet. Jeder Katalogzettel ist in Rubriken für Erläuterungen über folgende Punkte eingeteilt:

I. Angabe der Liedergruppe (Balladen, Scherzlieder usw.), welcher der der Melodie entsprechende Text angehört.

II. Erste Zeile des Textes.

III. Kehrreim.

IV. Ist die Weise im Druck erschienen, wird die erste Herausgabe angeführt.

V. Angabe des Aufzeichners der Melodie, seines Wohnortes und des Jahres der Aufzeichnung. Wenn die Mitteilungen des Aufzeichners Bemerkungen über die Notation enthalten, muß dies mitgeteilt werden.

VI. Name und Wohnort des Sängers oder der Sängerin. Wenn möglich, wird auch das Alter des Singenden notiert samt eventuellen Erläuterungen über den Musiksinn (besonders betreffs der Intonation). Ebenso werden die mündlichen Quellen des Singenden verzeichnet. Derartige Daten trifft man häufig in den die Liedersendungen begleitenden Briefen.

VII. Angabe des Amtes (Kirchenspieles), woher das Lied stammt.

VIII. Liegt die Melodie in Handschrift oder im Phonogramm vor, wird die betreffende Nummer des Manuskriptblattes oder des Phonogramms angegeben. Ist die Melodie obendrein im Druck erschienen, werden eventuelle Abweichungen vom Manuskript oder Phonogramm sorgfältig angegeben.

IX. Wo sich der der Melodie anschließende Text findet. Ist dieser gedruckt, wird auf diesen gedruckten Text hingewiesen.

X. Über Neudrucke der Melodie.

Die ausgefüllten Katalogzettel werden nach den Liedergruppen geordnet, indem hier den Einteilungen der Texte gefolgt wird. Dieser Zettelkatalog, der das vollständige dänische volkstümliche Melodienmaterial einschließt, wird nach seiner Vollendung genaue Auskünfte über Melodien der folgenden Textgruppen abgeben:

A. Die mittelalterlichen Balladen, teils von Edeldamen im 16. bis 17. Jahrhundert, teils nach dem mündlichen Vortrag dänischer Bauern im 19. Jahrhundert aufgeschrieben. Der ganze Stoff, etwa 600 Lieder mit einer Unmenge von Varianten, wird im Sammelwerke »Danmarks gamle Folkeviser«, dessen Herausgabe von Sv. Grundtvig angefangen und nach Grundtvigs Tode von Axel Olrik fortgesetzt wurde und noch fortgesetzt wird, mitgeteilt. Von den Melodien, die — einzelne ausgenommen — nur in mündlicher Tradition des 19. Jahrhunderts vorhanden sind, wird eine Ausgabe vom Referenten vorbereitet. *B.* Mittelalterliche Scherzlieder. *C.* Nachklänge von der alten Balladendichtung (17. bis 18. Jahrhundert). *D.* Geistliche Lieder im Volksmunde. *E.* Jüngere lyrische Gesänge (Liebeslieder, Schifferlieder usw.). *F.* Kinderlied und -spiel. *G.* Gassenhauer, Straßenrufe, Arbeitsgesang usw.

Die erwähnte Katalogisierung des dänischen Melodienstoffes legt Gewicht darauf, die Melodie in ihrem intimen Verhältnisse zum Texte und zu den an der Überlieferung angeknüpften Umständen zu bestimmen. Wie wichtig für die richtige Beurteilung einer größeren oder kleineren Melodiensammlung ist es zu wissen, ob mehrere und dann wie viele Melodien von einem und demselben Sänger mitgeteilt worden sind, ob die Weisen in einem kleinen Teile des Landes gesungen werden oder Ausdruck des Gesanges des ganzen Landes sind, ob der Sänger nur wenige Melodien mitgeteilt hat oder Inhaber einer umfassenden und zuverlässigen Tradition ist, ob der Aufzeichner imstande gewesen ist, die Melodie treu wiederzugeben.

Es kommt mir vor, daß eine Katalogisierung der Volksmelodien, die Fragen wie die genannten beantwortet, weit notwendiger ist, als die zurzeit nicht selten so gepriesene Stoffordnung nach rein musikalischen Prinzipien. Was die nordischen Lieder betrifft, ist eine Ordnung nach Text, die zugleich Rücksicht auf die Überlieferung nimmt, sehr zweckmäßig, weil die gemeinschaftlichen skandinavischen Texte meistens verwandte Melodien aufweisen, wenn auch der Zusammenhang sich nicht immer gleich erblicken läßt. Eine Ordnung nach der tonalen Beschaffenheit der Melodien würde das zusammengehörende Material zerstreuen und wäre überhaupt bedeutungslos für eine vergleichende Untersuchung.

Wie vorhin berührt, schließt die dänische Volkskundesammlung eine Phonogrammsammlung ein. Außer den dänischen Balladen, die Herr H. Grüner Nielsen und der Sammler dänischer Volkstraditionen, E. Tang Kristensen, in Jütland phonographiert haben, finden sich phonographierte färöische Tanzgesänge und Eskimolieder aus Grönland. Die färöischen sind vom Referenten, die Eskimogesänge vom Sprachforscher

W. Thalbitzer während eines Aufenthaltes in Ostgrönland 1905 phonographisch aufgenommen worden. Viele der Aufnahmen werden in Kupferabgüssen aufbewahrt.

Nach der Kopenhagener Sammlung als Vorbild werden jetzt Volkskundesammlungen in Schweden (Lund) und Norwegen (Kristiania) gebildet. Die skandinavischen Länder und Finnland sind im neuen internationalen Bunde F. F. (d. h. Folklore Fellows, Folkloristischer Forscherbund, Fédération des Folkloristes, Folkeminde-Forskere) vertreten. Der Bund, der bei der zweiten Tagung des Verbandes deutscher Vereine für Volkskunde im Oktober 1908 Sympathie erweckte, hat zum Hauptzweck, den Forschern volkskundliches Material aus den verschiedenen Ländern zugänglich zu machen un Kataloge derartiger Sammlungen herauszugeben. Würde es einmal dem Bunde gelingen, die wichtigsten privaten und öffentlichen europäischen Volkskundesammlungen zu gegenseitiger Stütze zu vereinigen, wäre es von größter Bedeutung für den Musikforscher, der zurzeit außerstande ist, einen Überblick über das vorhandene Material für vergleichende Forschung auf dem folkloristischen Gebiete zu erreichen. Möge die neue Zeitschrift des Bundes, die in diesem Jahre, vom Professor der »finnischen und vergleichenden Volksdichtung« Kaarle Krohn redigiert, erscheinen wird, ein starkes Interesse für diese bedeutungsvolle Sache erregen!

Sektion III. (Theorie, Ästhetik, Didaktik.)

Vorsitzende: Dr. Gaetano **Cesari** (Cremona), Prof. G. C. **Gow** (Poughkeepsie, Amerika), Direktor Vincent **d'Indy** (Paris), Dr. Felix **Krueger** (Leipzig), Sir Alexander **Mackenzie** (London), Prof. Giusto **Zampieri** (Mailand),

Einführender: Prof. Dr. Friedrich Jodl.

Protokollführer: Josef Gregor, Paul Weingarten.

1. Sitzung. Donnerstag, 27. Mai 1909, vormittags 9 Uhr 30 Min. bis 11 Uhr 30 Min.

Unter Vorsitz von Prof. Dr. **Jodl** sprechen die folgenden Herren:

1. Dr. Ludwig Schiedermair (Marburg): »Bemerkungen zum musikhistorischen Unterricht an hohen und mittleren Schulen.«

Beginn 9 Uhr 30 Min. — Schluß 10 Uhr.

In Kreisen, die der Musikpflege an unseren höheren Lehranstalten ihre besondere Aufmerksamkeit zuwenden, bestand schon seit längerem kein Zweifel mehr, daß sich der Musikunterricht an diesen Anstalten, nicht immer ohne Schuld der Schulleiter und angestellten Fachlehrer, auf einer abschüssigen Bahn befindet. Im Gegensatz zu früheren Jahrhunderten und nicht zum Nutzen des deutschen Kulturlebens ist im 19. Jahrhundert die

Musik an den höheren Lehranstalten gymnasialen und realistischen Charakters zumeist ins Hintertreffen geraten, ihr Ansehen geschwunden. An Stelle einer verständigen, anregenden Kunstübung, an der möglichst alle Schüler beteiligt waren, ist häufig der Drill einzelner getreten, in der Absicht, bei Schulfesten ein glänzendes Programm absolvieren zu können. Die Klagen über den Niedergang des Musikunterrichtes an unseren höheren Lehranstalten wagten sich zuerst nur schüchtern und vereinzelt hervor, mehrten sich dann aber zusehends. In jüngster Zeit veröffentlichte Hermann Abert einen Aufsatz über »Musik und Gymnasialunterricht« (»Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft,« 1901), in dem er die Notwendigkeit darlegte, in die dem Gymnasium anvertrauten, jugendlichen Kreise das »Interesse an der Musik, das Verständnis für ihre Stellung in der Kulturgeschichte« hineinzutragen. Zwei Jahre später ergriff Hermann Kretzschmar in seinen »Musikalischen Zeitfragen« zu dieser Frage das Wort, auf die Wichtigkeit einer Reform besonders hinweisend. Eine Reihe anderer Schriftsteller wie E. Böhm, R. Starke, Sering, Fleischer, K. Schmidt, Arno Werner, Battke, Zuschneid, A. Holländer, K. Küffner u. a. beschäftigte sich mit dieser Angelegenheit und angesehene Zeitschriften wie der »Kunstgesang«, der »Kunstwart«, die »Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft« und neuerdings die »Monatsschrift für Schulgesang« regten eine Diskussion an. Trotz aller Anregungen, Vorschläge und Forderungen hatte es aber den Anschein, als sollte der Musikunterricht an unseren höheren Lehranstalten in der bisherigen Weise weitergeführt werden. Da griff denn das preußische Kultusministerium ein, indem es durch eine Verfügung (vom 12. September 1908) an der Universität Halle eine Prüfungsordnung für wissenschaftlich gebildete Gesanglehrer an höheren Lehranstalten erließ, durch die den Oberlehrern die Gelegenheit geboten werden soll, sich auch eine Fakultas für Gesang erwerben zu können. Diese Prüfungsordnung, die glücklicherweise eine oberflächliche Beschäftigung mit der Musik ausschließt, ist gewiß keine ideale, aber doch in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert. Die technischen Forderungen, die an den Kandidaten gestellt werden, erfahren keine einseitige Bevorzugung, sondern treten den wissenschaftlichen zur Seite, in einzelnen Punkten gegenüber diesen vielleicht etwas zurück. Der Aufschwung der musikgeschichtlichen Studien an unseren Universitäten hat auf die Prüfungsordnung seine Wirkung ausgeübt. Dem preußischen Erlaß, dem eine grundverschiedene Prüfungsordnung des Hamburgischen Staates (mit der Wirkung vom 1. Oktober 1908) zur Seite ging, ist nun verschiedene Beurteilung zuteil geworden. So hat der IV. Musikpädagogische Kongreß zu Berlin sich eingehend mit dieser Angelegenheit befaßt und mit Einwänden, Bedenken und scharfen Angriffen nicht zurückgehalten.

Diese Vorgänge zeigen, daß maßgebende Kreise von der richtigen Anschauung ausgehen, den Musikunterricht an den höheren Lehranstalten durch eine gründliche Reform des Studienplanes der Musiklehramtskandidaten in ein anderes Geleise zu bringen. Über diesen Studienplan selbst gehen die Anschauungen auseinander. Die Art, wie die Hamburger Prüfungsordnung die Musikgeschichte behandelt, dürfte aber wohl schwer zu rechtfertigen sein. Eine Forderung wird wohl besonders erhoben werden müssen: den künftigen Gesang- und Musiklehrer an höheren Lehranstalten

mit einer Fach- und Allgemeinbildung auszustatten, die ihm ein Eindringen nicht bloß in die Technik, sondern auch in den Geist seiner Disziplinen ermöglicht. Gewiß muß sich der Gesang- und Musiklehrer gründliche technische Kenntnisse erwerben, aber mit dem Abschluß der technischen Studien sollte kein Abschluß der Gesamtstudien erreicht sein.

Diese Forderung dürfte nicht nur an die Gesang- und Musiklehrer der höheren Lehranstalten, sondern auch an jene der Lehrer- und Lehrerinnenbildungsanstalten und vor allem an die Lehrer der Konservatorien und Musikschulen zu stellen sein. Schneidet man einmal die Ausbildungsfrage der Musiklehrer an höheren Lehranstalten an, so wird man auf die Länge der Zeit nicht umhin können, auch die Ausbildungsfrage der Musiklehrer an den Fachschulen aufzurollen. Die Lehrer an den Fachschulen gehen zumeist aus Künstlern hervor, die auf ihrem Gebiete eine gewisse Meisterschaft erreicht haben, zum großen Teil tüchtige praktische Musiker und erfolgreiche technische Lehrer sind, aber nur verhältnismäßig selten außer den technischen Qualitäten die Erfordernisse aufzuweisen haben, die an einen Lehrer einer höheren Schule mit Recht gestellt werden und den Unterricht auf ein höheres geistiges Niveau zu bringen vermögen. Wie wir beispielsweise den mit dem Abiturientenexamen eines Gymnasiums ausgestatteten Jüngling nicht sogleich zur Heranbildung des Nachwuchses auf dem Gymnasium verwenden, so dürfte wohl auch der junge Musiker nach Absolvierung eines Konservatoriums nicht ohneweiters zur Unterrichtserteilung an einer Fachschule befähigt erklärt werden. Wie für den Gymnasiasten, so müßte wohl auch für den dem höheren Lehrberuf sich zuwendenden Konservatoristen die Hochschule die weitere Ausbildungsstätte sein, die ihn auf Grund philosophischer, geschichtlicher und naturwissenschaftlicher Studien auch zur geistigen Reife führte.

Unsere heutigen Musikschulen, Konservatorien, Akademien und sogenannten Musikhochschulen sind nun bekanntlich zum großen Teile so organisiert, daß das Schwergewicht des Unterrichtes auf der Erlernung der Technik liegt, während der geistige Teil stark zurückgedrängt, verschiedentlich sogar vernachlässigt wird. Der Unterrichtsbetrieb ist hier im Sinne des Lehrverfahrens der höheren Schulen durchgeführt und kann sich jenem der Hochschulen mit Rücksicht auf die Verhältnisse nicht anschließen. Aus diesem Grunde kann den jungen Musiker, der sich für seinen Beruf auch eine geistige Reife zu verschaffen bemüht ist, die Fachschule nicht zum Endziel bringen. Gewiß können wir nicht von jedem Musikschüler eine derartige technische und geistige Durchbildung ohneweiters verlangen, aber an den Lehrer der Fachschulen dürften wohl mit Recht solche Ansprüche gestellt werden.

Die Förderung der geistigen Interessen der höheren Fachlehrer könnte die Universität und die auf ihr aufblühende, junge Musikwissenschaft übernehmen. Der Nutzen, der sich aus der technischen und geistigen Durchbildung der höheren Fachlehrer für Musik ergibt, würde zunächst den höheren Lehranstalten und Fachschulen, dann aber weiteren Kreisen zugute kommen und zur Hebung der gesunkenen musikalischen Bildung beitragen.

Ich bin mir wohl bewußt, hier nur wiederholt zu haben, was schon früher von verschiedenen Seiten ausgesprochen wurde, meine aber, daß auf einem Kongreß, der sich auch mit der musikalischen Erziehung beschäftigt, solche wichtige Fragen in unserer Zeit nicht oft genug aufgerollt werden können.

2. Dr. W. A. Aikin (London): »Die Phonologie in der Gesangslehre.«

Beginn 10 Uhr 05 Min. — Schluß 11 Uhr.

Man sagt, daß die Wissenschaft nicht imstande sei, eine genaue allgemeine Methode der Stimmbildung vorzuschreiben, und ich gestehe auch gleich, daß sie keinen derartigen Anspruch macht; doch besteht sie fest darauf, daß bestimmte phonologische Prinzipien jedenfalls existieren, denen alle Gesangsmethoden sich fügen müssen.

Die Phonologie hat nur ein einziges Objekt im Auge — die Vervollkommnung der Natur und Wirksamkeit der Stimminstrumente. Was der Stimme günstig ist, wird befürwortet; was ihr schädlich ist, wird verboten.

In diesen wenigen Minuten muß ich mich damit begnügen, Ihnen einige der Hauptprinzipien kurz vorzulegen.

Wir dürfen uns einen einfachen Begriff von den Stimminstrumenten machen durch:

1. Eine Windlade — die Lungen im Brustkasten.

2. Einen Vibrator — die Stimmbänder im Kehlkopf.

3. Einen Resonator — die Resonanzräume im Hals, im Mund und in der Nase.

Der Ton wird durch das Ausströmen des Luftdruckes zwischen den elastisch schwingenden Stimmbändern in der Luft selbst erzeugt und alsdann durch die Eigenschaften der luftenthaltenden Räume des Resonators umgestaltet.

Stimmbänder und Resonator sind als abgesonderte Instrumente zu betrachten, von denen ein jedes für sich studiert werden muß.

Atmen. Das Atmen für die Tonerzeugung, d. h. für den Gesang, gleicht nicht dem gewönlichen Atmen. Sein besonderer Zweck verlangt einen Vorrat von regelmäßigem und gut kontrolliertem Luftdruck und muß dementsprechend ausgebildet werden. (Fig. 1.)

Ein genügender Atemzug wird durch die vereinigte Tätigkeit der Rippenhebung und der Zwerchfellhinunterziehung am leichtesten geholt. Übertriebene Rippenerhebung ist ermüdend und unzweckmäßig; zu starke Herunterziehung des Zwerchfells wäre schon allein wegen des Zusammenpressens der Unterleibsorgane besonders zu verbieten. Dagegen, wenn die maximale Ausdehnung in der Lage der sechsten und siebenten Rippe stattfindet — wie bei dem sogenannten »Zentralatmen« — wird ein angemessenes Gleichmaß beider Funktionen erreicht, worin die Rippen und das Zwerchfell ihre Wirksamkeit völlig, doch ohne Übermaß, ausüben. Die Ausdehnung des Unterleibes ist auf den oberen Teil desselben be-

schränkt. Das »Zentralatmen« hat auch den Vorteil, daß dadurch die Lungen an ihrem größten Umfang in direkte Aktivität gebracht werden.

So viel über das Einatmen. Für den Gesang aber ist auf das Ausatmen ein noch größerer Wert zu legen.

Die zur Tonerzeugung verfügbaren Kräfte werden in folgende zerlegt:

1. Lungenelastizität beim Zwerchfellnachlassen.

2. Unterleibsmuskelkraft, das Zwerchfell in die Höhe treibend.

3. Elastizität der Lungen und der Wände des Brustkastens beim Rippennachlassen.

4. Rippenherabziehung.

Diese Kräfte sind leichter zu kontrollieren, wenn sie nicht alle zusammen, sondern einzeln gebraucht werden und zwar in obiger Reihenfolge.

Das Nachlassen des Zwerchfells, gefolgt und unterstützt von der Unterleibsmuskelkraft, während die Rippen in der Höhe bleiben, bietet jedenfalls eine sichere und günstige Weise, den Luftdruck im Brustkasten zu kontrollieren. Darauf muß hingearbeitet werden. Es ist einem geübten Sänger möglich, sich die stetige Rippenhebung so anzugewöhnen, daß er auf Zwerchfell- und Unterleibsmuskeltätigkeit allein sich stützen kann und zwar ohne irgendwelche Anschwellung unterhalb des Gürtels. Die stetige Rippenausdehnung dient alsdann als Luftreserve, wodurch der Luftdruck eben- und gleichmäßig gemacht wird. Das Senken des Brustkastens am Anfange eines Tonsatzes zeigt sogleich an, daß Atemgehalt und -kontrolle leicht unzulänglich werden könnten.

Resonator. Um den Resonator für sich allein am besten studieren zu können, sollten wir zunächst die Flüstersprache behandeln.

Das Geräusch des Ausatmenstromes erweckt die Resonanztöne der Lufträume im Mund, im Hals und in der Nase, woraus sowohl die charakteristischen Eigenschaften der Sprache als auch die Klangfarben der ganzen Stimme entstehen.

Dieses Instrument unterliegt besonders dem Einflusse der Erziehung und verdient, als Grundlage aller Stimmbildung, in der Gesangslehre eine überwiegende Beachtung. Nur nachdem der Schüler sich gute phonologische Sprachgewohnheiten angeeignet hat, sollte mit der wahren Gesangslehre angefangen werden.

Für den Musiker wäre es einfacher, wenn die Stimmen in dieser Beziehung schon in der Kinderschule vorbereitet wären; da aber dies meistenteils nicht der Fall ist, muß die Sprachlehre mit der Gesangslehre verbunden sein und zwar soll ersterer aus dem Grunde der Vorzug gegeben werden, daß gut geformte Vokallagen festgestellt werden müssen, ehe die Töne in Angriff genommen werden dürfen. (Fig. III.)

Um dies zu erleichtern wird die »Resonanztonleiter« angewandt.

Die Lage eines normalen »A« muß man zuerst klar definieren. Die Außerachtlassung dieser einfachen Vorsicht ist die Hauptursache der Verwirrung unter den Sprachphysikern gewesen. (Fig. IV.)

(Mund) oberer Raum	Mund (= Unterkiefer) offen, ungefähr 25 *mm* zwischen den Vorderzähnen. Lippen, in Ruhe auf den Zähnen liegend, Mundwinkel nicht zurückgezogen. Zunge, flach auf dem Boden des Mundes, Spitze und Ränder die unteren Zähne berührend. Gaumen (weicher) erhoben, so daß kein Nasenton zu spüren ist.

(Schlund) unterer Raum	Kopf und Hals gerade gehalten. Brust (= Rippen) ausgedehnt. Kehlkopf, vom Sterno-thyroidei-Muskel heruntergezogen, d. h. von unten gezogen und nicht von oben vom Sterno-hyoidei, nebst der Zungenwurzel, hinuntergedrückt.

Auf diese Weise wird der Vokal »A« in einem völlig ausgedehnten Resonator gebildet.

Ein Atemstoß in dieser Lage erweckt einen Laut, welcher das sprachwissenschaftliche Ohr zufriedenstellen und zugleich einen Resonanzton von »c« oder »c♯« bei Männern, und von »e♭« oder »e« bei Frauen erzeugen sollte.

Der Unterschied in der Resonanztonhöhe zwischen den Geschlechtern und zwischen Einzelwesen desselben Geschlechtes steht in Proportion zur Größe des Resonators; der Charakter des Vokales »A« bleibt aber in allen Fällen beständig durch die Ähnlichkeit der Form der Resonanzhöhen.

Es ist einem jeden möglich, diese Tonhöhe um ein Weniges durch größere Ausdehnung zu verändern, ohne den Vokalcharakter zu zerstören. Hierdurch entstehen hauptsächlich die alternativen Klangfarben der Stimme.

Bei näherer Untersuchung wird der Resonator als ein zweifacher erkannt. Ein Schwingungsknotenpunkt im Schlunde wird auch durch eine der Tonhöhe entsprechende Stimmgabel bewiesen.

Die zweifache Form des Resonators ist von besonderer phonologischer Wichtigkeit, denn diese zwei Teile spielen verschiedene Rollen. Der obere Raum dient hauptsächlich zur Bildung des Sprachcharakters, während der untere durch Verstärkung der Obertöne mit der Klangfarbe zu tun hat.

Um dem Resonator seine volle Ausdehnung zu sichern, sollte der Mund bei allen Vokalen offen gehalten und die Zunge ganz nach vorn gelegt werden. Der untere Raum im Hals wird nur dann völlig ausgedehnt, wenn ein voller Klang hervorgebracht werden soll. U und drei verschiedene Arten O werden alsdann durch Rundung und Schließung der Lippen, und E und I durch Hebung des Zungenrückens allein gebildet. (Fig. II.)

Die Veränderungen der Mund- und Zungenstellung beeinflussen auch die Resonanztöne. U sinkt um eine Quinte tiefer als A, und die drei Arten O entfallen auf die dazwischen liegenden Töne; doch bleiben beide Resonanzräume übereinstimmend. Die Zungenhebung hingegen verkleinert die Mundhöhle, während sie den Resonanzraum im Hals vergrößert, wodurch die Resonanztöne derselben verhältnismäßig erhöht und erniedrigt werden.

Es ist von besonderem phonologischen Interesse, daß bei den Vokalen E und I die zwei Resonanzräume in einem bestimmten Verhältnis zueinander stehen. Bei E wird die vordere Resonanz um eine Sext erhöht, während die hintere um eine Terz erniedrigt wird. Es entsteht also das Verhältnis einer Oktave (d. h. von 1 zu 2), während bei I das Verhältnis von einer Duodezime (d. h. von 1 zu 3) erlangt wird durch die vordere Erhöhung von einer Oktave und die hintere Erniedrigung von einer Quinte.

Die anderen Vokallaute finden ihre relativen Plätze in der Tonleiter.

In der englischen Sprache haben wir 13 einfache Vokallaute, während in der deutschen nur 11 vorhanden sind. Die zwei gemischten Vokale Ö und Ü müssen separat behandelt werden. Sie fallen auf die Terz tiefer als E und I respektive.

Die Vokallaute sind von I bis XII numeriert, um sich allen Stimmen anpassen zu können. Die wirkliche Tonhöhe wird durch den Ton »A« festgestellt und die ganze Tonleiter danach eingerichtet.

In der Flüsterstimme sind die oberen Resonanzen leicht hörbar; die unteren hört man durch Zuhalten der Ohren, oder sie werden auch durch Klopfen auf den Hals hervorgerufen.

Die zusammengesetzten Vokale sind Übergänge von einer Lage zur andern.

Auch die Konsonanten müssen sorgfältig studiert werden. In nachfolgender Tafel sind sie nach den Organen geordnet, welche bei ihrer Bildung tätig sind. (Fig. V.)

	Aspirate	Dauerlaute			Verschlußlaute (Explosive)		
		nicht nasal	nasal	schnurren	hart	weich oder tönend	
Kehle	H						
Zungenspitze .		L	N	R	T	D	Kiefer geöffnet.
Zungenrücken .	CH		NG		K	G	
Lippen			M		P	B	Zähne auseinander.
Unterlippe und Oberzähne .	F	W					
Zähne	S (hart)	S² Z) (weich)					Kiefer geschlossen.
Zähne u. Lippen	SCH						

Die Dauerlaute L, W, S² (weich), N und M sollten vollklingend sein und wie die Vokale vokalisiert werden können. Sogar die tönenden Verschlußlaute sollten jeden gewünschten Ton enthalten können.

Erst wenn die Vokallaute in der Flüsterstimme zur Gewohnheit geworden sind, dürfen die Stimmlaute hinzugefügt werden.

V i b r a t o r. Das vibratorische Instrument, wodurch die Töne der Stimme erzeugt werden, ist in seiner Tätigkeit so unbewußt, daß wir nicht glauben dürfen, es durch den technischen Gesangsunterricht direkt be-

Fig. I.

Fig. II.





Fig. III.

Whispered Vowels estimated by	U	O	A	E	I
Reyher	c	d#	a / c'	f'	c''
Hellwag	c	c#	f#	b	c'
Flörcke	c	g	c'	a'	c''
Donders (Helmholtz)	f'	d'	b'♭	c'''#	f'''
— do — (Merkel)	e / f	e	b	c'	f''
Helmholtz	ff'	b'♭	b''♭	b''' / f'	d'''' / f
Merkel	d	f#	a	d''	a''
Koenig	b♭	b'♭	b''♭	b'''♭	b''''♭
Trautman	f''	c'''	f'''	a'''	f''''

Fig. IV.

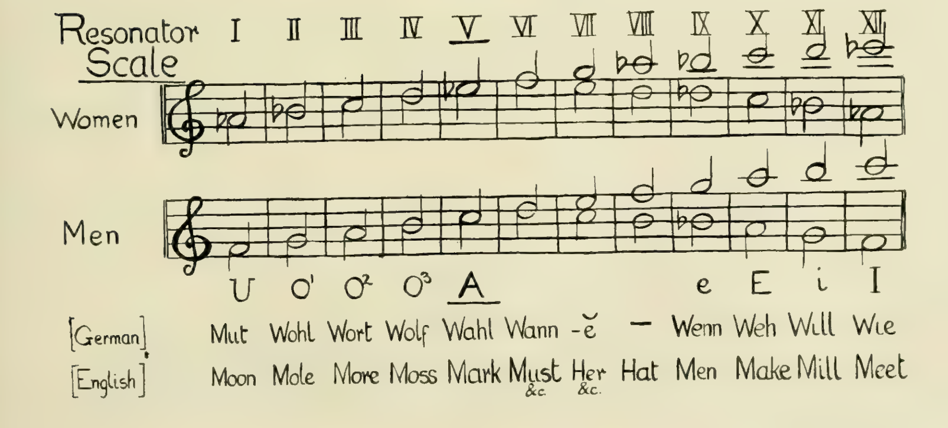
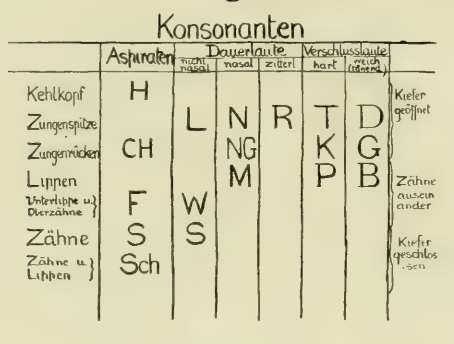


Fig. V.



Konsonanten	Aspiraten	Dauerlaute: nicht nasal	Dauerlaute: nasal	Dauerlaute: zitterl	Verschlusslaute: hart	Verschlusslaute: weich (tönend)	
Kehlkopf	H						Kiefer geöffnet
Zungenspitze		L	N	R	T	D	
Zungenrücken	CH		NG		K	G	
Lippen			M		P	B	Zähne auseinander
Unterlippe u. Oberzähne	F	W					
Zähne	S	S					Kiefer geschlossen
Zähne u. Lippen	Sch						

Fig. VI.

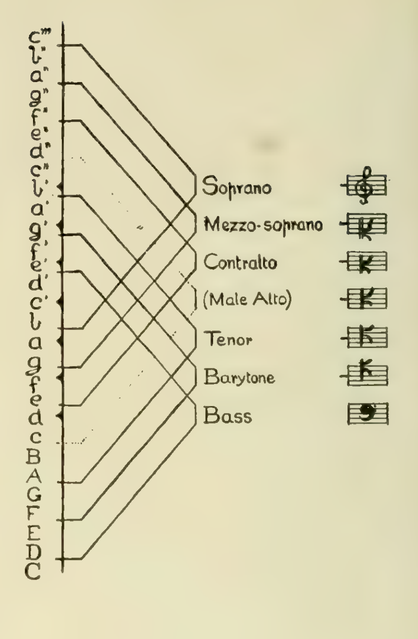


Fig. VII.

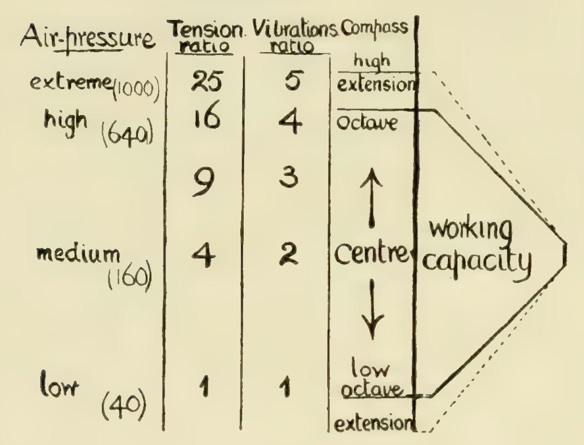


Fig. IX.

Whispered Resonance — Harmonic Reinforcement

(Harmonic Numbers)

A (ah)

O² (or)

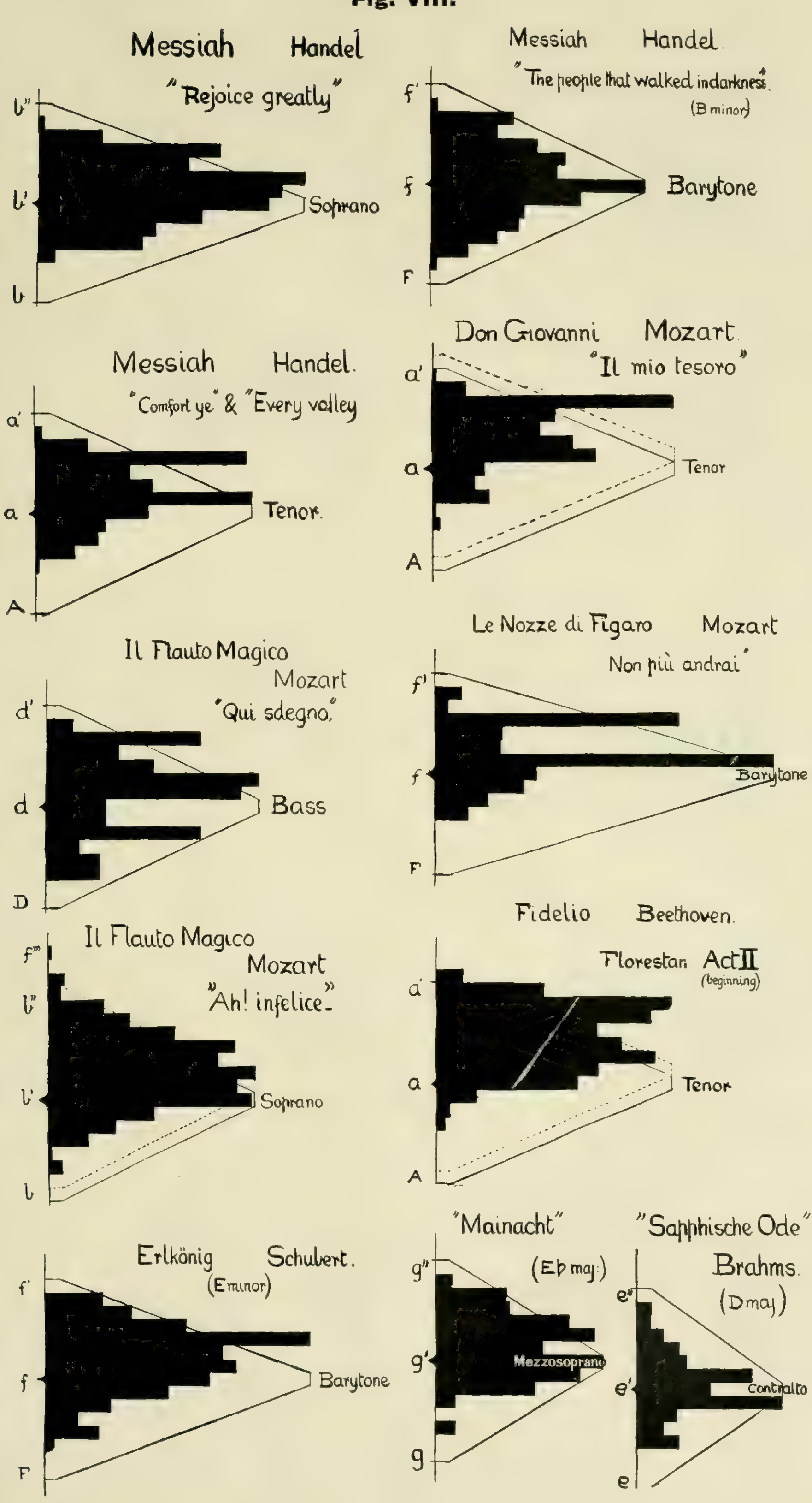
U (oo)

E (eh)

I (ee)

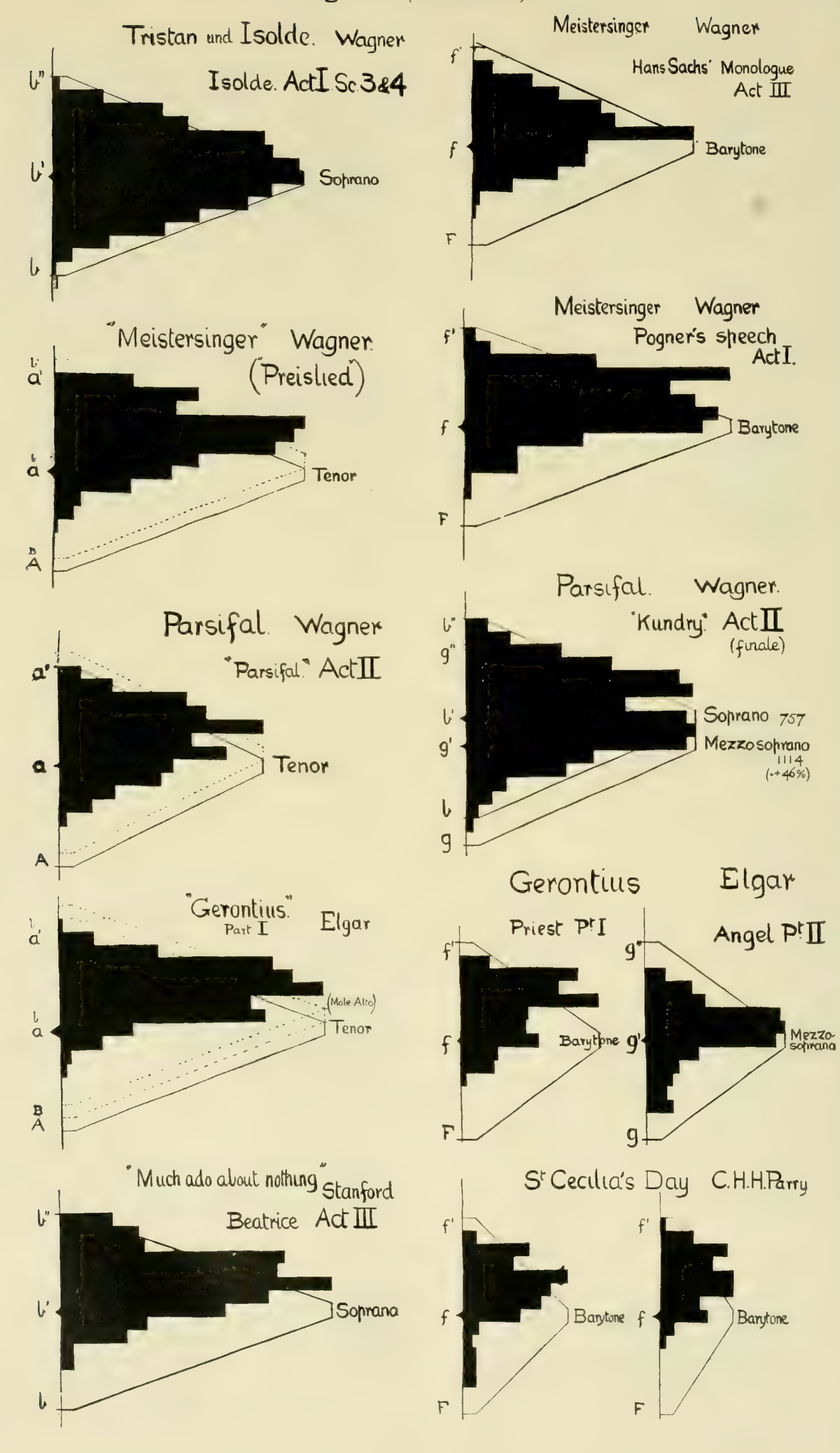
vocal note

Fig. VIII.



Messiah Handel
"Rejoice greatly"
b''
b'
b
Soprano
Messiah Handel.
"The people that walked in darkness."
(B minor)
f'
f
F
Barytone
Messiah Handel.
"Comfort ye" & "Every valley
a'
a
A
Tenor.
Don Giovanni Mozart.
"Il mio tesoro"
a'
a
A
Tenor
Il Flauto Magico
Mozart
"Qui sdegno."
d'
d
D
Bass
Le Nozze di Figaro Mozart
Non più andrai"
f'
f
F
Barytone
Il Flauto Magico
Mozart
"Ah! infelice."
f'''
b''
b'
b
Soprano
Fidelio Beethoven.
Florestan Act II
(beginning)
a'
a
A
Tenor
Erlkönig Schubert.
(E minor)
f'
f
F
Barytone
"Mainacht"
(E♭ maj.)
g''
g'
g
Mezzosoprano
"Sapphische Ode"
Brahms.
(D maj)
e''
e'
e
Contralto

Fig. VIII *(Continued)*.



Waterlow & Sons Limited, Printers, London Wall, London.

einflussen zu können. Auf welche Weise die Tonbildung aus dem Wahrnehmungsvermögen des Gehirns geleitet wird, muß ein Geheimnis bleiben. Wir wissen nur, daß die Töne durch eine gewisse Größe und eine gewisse Spannung der Stimmbänder bei einem gewissen Luftdruck festgestellt werden.

Durch die angeborene Größe der Stimmbänder wird für uns im voraus entschieden, ob die Stimme hoch oder tief liegt. Die Schwankungen des Stimmlautes folgen alsdann den in Gedanken wahrgenommenen Tönen bis auf gewisse Grenzen der Höhe und Tiefe, d. h. in einem Umfange von etwa zwei Oktaven. Der Sänger bleibt sich doch immer bewußt, daß die Erzeugung seiner Töne direkt aus dem kontrollierten Luftdruck hervorgeht.

Um die Größe der Stimmbänder zu konstatieren, müssen die Stimmen sorgfältig geprüft werden, besonders in ihren tiefsten Tönen.

Jede Stimme hat einen Mittelton — der Mittelkraft der Spannung und des Luftdruckes entsprechend — von welchem der Umfang von je einer Oktave auf- und abwärts entwickelt werden soll.

Die Mitteltöne der verschiedenen Stimmtypen befinden sich:

	Tief	(Mittel)	Hoch
bei Frauen zwischen	e^1	(g^1)	und h^1
bei Männern zwischen	d	(f)	„ a

wie in beigefügter Tafel dargestellt. (Fig. VI.)

Von diesen Mitteltönen wird in allen Fällen auf und ab geübt, um einen guten Mittelklang und auch eine reine Aussprache bis auf die äußersten Grenzen des Umfanges auszudehnen.

Der Mittelton entspricht auch dem Mittelpunkt der Arbeitsfähigkeit der Stimme. (Fig. VII.)

Um die geforderte Anstrengung eines musikalischen Werkes zu berechnen, werden die Noten in der Form eines »Gesangs-Diagramms« einfach summiert. (Fig. VIII.)

Ein Vergleich der respektiven Mittelpunkte zeigt uns sofort, für welche Stimme das Werk am besten paßt.

Man hat berechnet, daß bei der Erhöhung der Töne die Spannungskraft der Stimmbänder und der Luftdruck sich wie die Quadrate der Schwingungszahlen vermehren müssen. Es ist leicht begreiflich, wie die Anstrengung bei den oberen Tönen des Stimmumfanges zunimmt, und wie leicht die Stimmen durch zu hohes Singen ermüdet und sogar zerrüttet werden können.

Die Tendenz moderner Komponisten, die obere Lage der Stimme übermäßig in Anspruch zu nehmen, um gelegentlich eine übervolle Instrumentierung zu durchdringen, könnte möglicher Weise die ganze Gesangskunst schließlich zu grunde richten.

Es ist bemerkenswert, daß die Baß-, Tenor- und Mittelsopranstimmen sich genau den Baß-, Tenor- und Sopranschlüsseln anpassen. Der Altschlüssel aber eignet sich für die männliche Altstimme und liegt für die weibliche Altstimme zu tief, während die dem Violinschlüssel angemessene Sopranstimme ebenso rar unter Frauen, als der hohe Tenor unter Männern ist.

Komponisten sollten auch damit rechnen, daß der deklamatorische Umfang geringer ist als der Tonumfang. Worte, besonders diejenigen, welche aspirierte Konsonanten enthalten, sind auf hohen Tönen nur mit Mühe zu deklamieren, und die Stimme sollte in dieser Beziehung wo möglich geschont werden.

Interessant ist zu erwähnen, daß, um den Militärkapellen einen helleren Klang zu verleihen, hier in Wien vor etwa einem Jahrhundert der Kammerton zuerst erhöht wurde. Mit starken Schritten ist der Kammerton von einem $a^1 = 421$ Schwingungen bis auf $a^1 = 454$ und noch mehr in wenigen Jahrzehnten gestiegen. Der »Diapason normal« ($a^1 = 435{\cdot}4$) von 1860 bildete nur ein Kompromiß, wonach der Sänger noch immer gezwungen war, die Werke der alten Meister um eine kleine Sekunde höher zu singen als von den Komponisten selbst ursprünglich beabsichtigt war.

Nach der Betrachtung der beiden Instrumente im einzelnen müssen wir sie alsdann in ihrer Zusammensetzung kennen lernen.

Die Töne werden von dem ausgedehnten Resonator in ihren Obertönen verstärkt und zu gleicher Zeit wird der Vokalcharakter hineingelegt.

Die Verstärkungsprinzipien der fünf Hauptvokale einer Mannesstimme sind auf beigefügter Tafel illustriert. (Fig. IX.) Wir haben noch keinen genügend zuverlässigen Apparat, um diese Verstärkungen deutlich aufzufangen und sind auf die Genauigkeit des geübten analytischen Ohres angewiesen; doch folgen die Resonanzräume den allgemeinen Gesetzen, ihre Breite so viel als möglich auszunützen und durch ihre Anpassungsfähigkeit jedem Ton des Stimmumfanges ihren Stempel aufzudrücken. Dies scheint uns ein Beweis des Grundsatzes, daß, wenn die »Resonanztonleiter« auf einem tiefen Resonanzton begründet ist, die ganze Stimme voll und klangvoll wird, ohne doch den besonderen Charakter der Vokale in den Hintergrund zu stellen.

So viel ich weiß, ist dies die erste jemals hergestellte derartige Tafel, und sie enthält viele Punkte, die noch weiterer Forschung bedürfen.

Ich neige zu der Ansicht, daß der Mundraum in seiner Resonanz um eine Oktave höher als der Schlundraum sein könnte, und daß der Mund auch als ein an beiden Enden offener Raum zu betrachten sei — d. h. zur Verstärkung aller Obertöne fähig — während der Schlundraum nur die ungeraden verstärke, weil er am unteren Ende geschlossen ist.

Die auf der »Resonanztonleiter« begründete Sprach- und Gesangslehre wird aber durch solche Fortschritte nicht beeinflußt. Die phonologischen Prinzipien bleiben dieselben, und ein ausgedehnter und richtig gestellter Resonator bleibt immer unser einziges Mittel, den Wohlklang der Stimme und eine reine Aussprache zu erlangen.

Die wichtigsten der Prinzipien möchte ich hier kurz wiederholen:

Das volle Zentraleinatmen ohne Überanstrengung.

Die Kontrolle des Luftdruckes im Ausatmen durch gehaltene Rippenhebung.

Die bewußte Anwendung des Luftdruckes in der Tonerzeugung und Vokalisierung.

Der normale Umfang der Stimme.

Der Mittelton der Stimmtypen.

Die Funktion des Gehirns in der Tonrichtung in einer unbewußten Kehle.

Die Begründung der Vokalbildung auf die Resonanzeigenschaften des Mundes. Die »Resonator Scale«.

Der Einfluß des ausgedehnten Resonators auf den Wohlklang der Stimme.

Diese bilden die wesentlichsten Punkte der Gesangstechnik.

Ich möchte hier bemerken, daß es in der Phonologie immer unser Bestreben ist, positiv und konstruktiv zu sein und das Negative und Zerstörende zu vermeiden. Wenn ich verschiedene Irrtümer in der Gesangslehre hier nicht besprochen habe, so darf man daraus nicht schließen, daß ich stillschweigend mit denselben übereinstimme. Hingegen wenn die obengenannten Prinzipien im Widerspruch mit den heutzutage anerkannten Methoden zu stehen scheinen, müssen sie auch in jenem Sinne so verstanden werden.

Ich verlange nicht, daß alle Sänger wissenschaftlich gebildet werden, oder daß Musiker durchaus Phonologen sein sollen. Was ich aber für notwendig halte ist, daß Gesangslehrer das zum technischen Unterrichten nötige phonologische Wissen sich aneignen sollten. Der Phonologe ist kein Gesangslehrer, obgleich seine Fakultät Kenntnis von Musik und Gesang in sich schließt. Seine Grundsätze beruhen auf wissenschaftlichen Tatsachen, und aus ihnen allein ersteht ihm das Recht mit Autorität über Dinge zu sprechen, die im Zusammenhange mit der Ausbildung der menschlichen Stimme stehen. Dasselbe Recht steht dem Musiker nur dann zu, wenn er seine Tätigkeit auf dieselben phonologischen Prinzipien begründet. Musikkenntnis allein ist zur Stimmbildung ungenügend.

Es ist aber höchst befriedigend, daß trotz des Verlustes der alten Tradition, die Wahrheit des Spruches eines alt-italienischen Meisters: »chi sa parlare, e respirare, sa cantare«, wissenschaftlich zu beweisen ist.

In der diesem Referate folgenden Diskussion findet Oberstleutnant Steiner (Wr.-Neustadt) seine Studien über griechischen Gesangsunterricht durch die Ausführungen Aikins bestätigt.

2. Sitzung. Donnerstag, 27. Mai, nachmittags 3 Uhr 30 Min. bis 4 Uhr 50 Min.

Unter Vorsitz von Prof. Dr. **Jodl** spricht:

Prof. Dr. Felix Rosenthal (Breslau) über: »Die Musik als Eindruck. II.«

Beginn 3 Uhr 45 Min. — Schluß 4 Uhr 15 Min.

Gestatten Sie, hochverehrte Anwesende, daß ich dem Titel dieses Referates, das an einen bereits vor acht Jahren gehaltenen Vortrag anknüpft[1]), einige erklärende Worte widme.

Dieser Titel: »Die Musik als Eindruck« steht in einem gewissen beabsichtigten Gegensatze zu der Überschrift von Friedrich

[1]) »Die Musik als Eindruck«, abgedruckt im Aprilhefte des Jahrgangs 1901 der Zeitschrift der »Internationalen Musikgesellschaft«.

von Hauseggers interessantem Werke: »Die Musik als Ausdruck«. Musikalischer Eindruck und musikalischer Ausdruck sind zwar eigentlich nicht Gegensätze, aber sie bedeuten gewiß nur selten genau dasselbe. Immerhin will ich gerne zugeben, daß es sich bei der Wahl des Titels um eine Art von Wortspiel gehandelt hat.

Es wird nun meine Aufgabe sein, wenigstens eine vorläufige Antwort auf die Frage zu geben: Was sind musikalische Eindrücke?

Musikalische Eindrücke nenne ich alle diejenigen, die mit musikalischem Gehör begabte Personen von Musik irgendwelcher Art gewinnen. Die Eindruckswirkungen sind nicht nur an wirkliches Hören von Musik geknüpft, sondern auch an alle musikalischen Erinnerungen.

Auszuschließen wären dagegen vom Umfange des Begriffes alle Wirkungen, von denen es nachgewiesen werden könnte, daß sie erst indirekt, durch Reflexion, Nachdenken, bewußtes Vergleichen der empfangenen musikalischen mit Eindrücken anderer Art entstehen. Ich habe in meinem oben erwähnten Vortrage die Ansicht vertreten, daß gerade Gemütswirkungen zum Wesen der musikalischen Eindrücke gehören.

Ich unterschied die musikalischen scharf von allen nichtmusikalischen Gemütsbewegungen, die durch Musik nicht unmittelbar erzeugt, sondern nur vermittelt werden. Wo eine feste Verknüpfung der primären Eindrücke mit solchen nichtmusikalischen Gemütsbewegungen oder mit andern psychischen Vorgängen besteht, da spricht man mit Recht von symbolischen oder Ausdruckswirkungen.

Vielen ist es nun unmöglich, solche von den eigentlichen unmittelbaren Eindrücken auch nur begrifflich zu trennen, weil die Tiefe ihrer Eindrücke ihrer Naturanlage nach von der Deutlichkeit bedingt ist, mit der sie die symbolischen Wirkungen, d. i. die angeregten nichtmusikalischen Vorstellungen, Erinnerungen, Visionen, Gedanken, Entschlüsse, Gefühle in sich wahrnehmen. Andere dagegen, und zu diesen muß ich mich rechnen, erfahren durch alle deutlich auftretenden nichtmusikalischen eine entschiedene Abschwächung ihrer eigentlichen musikalischen Eindrücke.

Wie verhalten sich nun diese zu den übrigen psychischen Vorgängen? Gibt es eine scharfe Grenzlinie oder Übergänge von den einen zu den andern? Zunächst ist es zweifellos, daß wir musikalische Eindrücke, sofern wir für sie volle Aufnahmsfähigkeit besitzen, scharf von allen nichtmusikalischen unterscheiden. Wer immer durch eine bestimmte Musik bei vollkommener, nicht abgeschwächter Rezeptivität in sehnsüchtige Stimmung versetzt wird, bleibt sich dessen bewußt, Musik zu hören, er projiziert eben darum seine Stimmung in die Musik hinein, faßt sie als objektive Eigenschaft dieser Musik auf, schreibt ihr sehnsüchtigen Charakter zu. Man hat den psychologischen Vorgang, durch den dies geschieht, ästhetische Einfühlung genannt. Ähnliche Vorgänge sind auf allen andern Kunstgebieten nachgewiesen worden, am eingehendsten und konsequentesten von Lipps in seiner ausgezeichneten und bedeutungsvollen Ästhetik. Ästhetische Einfühlung ist nach Lipps überall das,

was die Wirkung eines künstlerischen Gebildes oder eines Naturobjektes zu einer ästhetischen erhebt.

Der Musik aber erwächst durch sie ein besonderer Charakter, weil es sich um direkte Übertragung der empfangenen Gemütsbewegungen auf die Tongestaltungen ohne jede Vermittlung der Wortsprache handelt, die allem übrigen Vorstellen und Denken zugrunde liegt. Alle Eindrücke, die unsere Umgebung, die äußere Natur, Tiere, Menschen und Gegenstände sonst in uns wachrufen, sind nach Kassowitz, wahrscheinlich als bewußte nur dadurch deutlich erkennbar, daß gewisse Wortvorstellungen, d. i. Sprachreflexe nebst anderen inneren Vorgängen auftreten. Nur die Musik wirkt offenbar auf musikalisch veranlagte Hörer ohne jede Vermittlung von Sprachreflexen. Wenn uns ein Baum in den Himmel zu streben scheint, so ist dieser Eindruck nicht ohne die Sprachreflexe »Baum«, »Himmel«, »Streben« oder Worte ähnlichen Sinnes denkbar. Die Wirkung einer Sinfonie ist aber durchaus unabhängig davon, daß etwa die Sprachreflexe auftreten, die den Namen der Töne, den Namen der Instrumente, den Tempo- und Vortragsbezeichnungen entsprechen. Gute Musik wirkt unmittelbar durch zutreffende Reproduktion auf musikalische Hörer, auch wenn sie musikalisch ganz ungebildet sind, d. h. wenn ihnen alle Sprachreflexe der musikalischen Elementarlehre und der höheren Zweige der Musiktheorie fehlen. Die Wirkung ist aber auch unabhängig davon, ob der Hörer durch die Musik angeregt wird, die in ihm wachgerufenen Stimmungen in Worte zu kleiden, ob er Visionen beim Hören von Musik (nach Ruths »Musikphantome«) sieht oder zu sehen glaubt, die er dann etwa wieder mit Worten zu beschreiben vermag. Ein solcher Hörer empfängt nicht darum musikalische Eindrücke, weil er Visionen hat, sondern jene setzen sich in ihm vermöge seiner besonderen Naturveranlagung sofort in Visionen um.

Worin bestehen nun physiologisch die musikalischen Eindrücke zum Unterschied von allen übrigen? Ich habe bereits die Behauptung zu beweisen gesucht, daß dem Auffassen von Musik Sprachreflexe nicht zugrunde liegen. Ich will aber nicht so weit gehen, zu behaupten, daß auch alle höheren musikalischen Eindrücke frei von Sprachreflexen, also von Wortvorstellungen seien. Es ist vielmehr sicher, daß überall, wo die Musik deutlich symbolisch-charakteristisch wirkt, gewisse sprachliche Ausdrücke reflexartig auftreten (z. B. die Worte: »traurig«, »heiter«, »wehmütig«, »sehnsüchtig« usw.). Schließlich ist ja auch das Wort »schön« nichts als ein Sprachreflex.

Aber alle diese und ebenso alle individuelleren, charakteristischeren Worte, in denen wir unseren musikalischen Eindrücken Ausdruck zu geben suchen, sind doch keineswegs charakteristisch nur für musikalische Eindrücke. Sie alle können sich ganz ebenso auf Geschautes, Vorgestelltes, Gedachtes beziehen. Es muß aber etwas geben, was die physiologischen Prozesse der Musikalischen beim Hören von Musik von denen der Tontauben unterscheidet.

Die musikalischen Eindrücke müssen also eine besondere physiologische Vertretung besitzen. Es kann nun keinem Zweifel unterliegen, daß wie alle übrigen so auch die musikalischen Fähigkeiten in der Hirnrinde in

eigenen Zentren lokalisiert sind. In meiner ärztlichen Zeit hatte ich Gelegenheit, eine Patientin zu beobachten, die durch einen Schlaganfall die Sprache bis auf wenige Worte und Silben verloren hatte, die aber mehrere Melodien singen konnte. Bei anderer Lokalisation des Krankheitsherdes hätte wohl das Vermögen zu singen völlig gestört sein können. Es sind mehrfach Fälle von Amusie, d. h. von Verlust der musikalischen Fähigkeiten durch Schlaganfälle beschrieben worden. Es gab eine Zeit, in der man die Zentren der Hirnrinde als richtige Bewußtseinsorgane betrachtete und vollkommen befriedigt war, wenn man eine bestimmte Gruppe von Bewußtseinserscheinungen mit einer bestimmten Stelle der Großhirnrinde in Beziehung gesetzt, sie lokalisiert hatte. Man gab sich der Hoffnung hin, die Kenntnis der Hirnzentren werde alle Bewußtseinserscheinungen befriedigend erklären. Dieser Optimismus mußte aber einem resignierten Pessimismus weichen, der sich der Einsicht nicht verschließen konnte, daß es herzlich gleichgiltig sei, ob ein Zentrum da oder dort seinen Sitz habe und daß man einem wirklichen Verständnisse der Bewußtseinsvorgänge durch die vollständigste Lokalisation aller psychischen Prozesse und Fähigkeiten durchaus nicht näher rücken würde. Überzeugend hat dies Kassowitz im 4. Bande seiner »Allgemeinen Biologie« [1]) nachgewiesen.

Sollte es nun wirklich richtig sein, daß die Probleme der physiologischen Psychologie, also auch die physiologischen Probleme der musikalischen Eindrücke unlösbar seien? Der Zweifel an ihrer Lösbarkeit gewinnt, wie es scheint, immer mehr Anhänger. Stumpf sagt in seiner Tonpsychologie, über das Wesen der letzten Prozesse, die in der Hirnrinde dem Hören von Musik entsprechen, wisse man gar nichts, und empfiehlt, bescheidene Armut verdächtigem Reichtum vorzuziehen. Diese Worte enthalten zwar nur ein »Ignoramus«, doch läßt sich wohl zwischen den Zeilen auch ein »Ignorabimus« lesen, nicht bloß vorsichtige Skepsis, sondern die Überzeugung, daß es nicht möglich sei, Zutreffendes über die physiologische Natur unserer psychischen Phänomene, speziell unserer musikalischen Eindrücke, auszusagen. Dieser sehr verbreitete psychophysische Pessimismus muß aber als ein Hindernis der Forschung gelten sowie als Hindernis für die Annahme und Anerkennung aller positiven Fortschritte, die einzelne Forscher in der Erkenntnis der physisch-psychischen Zusammenhänge gemacht haben und etwa noch weiter machen könnten.

So ist es wohl zu erklären, daß eine neue, alles umfassende Theorie unseres geistigen Lebens, obwohl bereits einige Jahre seit ihrer Veröffentlichung verstrichen sind, im großen und ganzen unbeachtet oder wenigstens unverstanden geblieben ist. Ich meine die Reflexkettentheorie von Kassowitz, der es nicht besser ergangen ist als seiner bahnbrechenden Protoplasmatheorie, mit der sie in notwendigem Zusammenhang steht. Für diejenigen, die Kassowitz' große »Allgemeine Biologie« oder auch nur sein kleineres Werk »Welt, Leben, Seele« [2]) aufmerksam gelesen haben, kann es

---

[1]) Kassowitz: »Allgemeine Biologie«, 4. B. (Wien, Perles).
[2]) Kassowitz: »Welt, Leben, Seele« (Wien, Perles).

nicht zweifelhaft sein, daß die in diesen Werken enthaltenen Ideen sich auf den verschiedensten Wissensgebieten wertvoll und fruchtbar erweisen werden. Dies gilt, wie ich gleich zu zeigen versuchen will, insbesondere auch auf unserem Gebiete, dem der Musikpsychologie, von der Theorie der Reflexketten. Ich muß es mir versagen, eine ausführliche Darstellung dieser Theorie zu geben, die alle Bewußtseinserscheinungen auf kettenartig aneinander gereihte Reflexbewegungen zurückführt, unter denen die Sprachreflexe sowie die Reflexe, die auf sympathischen Nervenbahnen verlaufen, die größte Wichtigkeit besitzen Auf dem Gebiete der Toneindrücke bietet nun dasjenige, was schon Stricker inneres Singen, inneres Klavier- oder Violinspielen genannt hat, einen vollständigen Ersatz für dasjenige, was für die Welt unserer übrigen Bewußtseinszustände, insbesondere für unsere Gedankenwelt physiologisch das innere Sprechen bedeutet.

Nur handelt es sich nicht, wie Stricker meinte, um Innervationsgefühle in den Kehlkopfmuskeln und in andern Muskeln, durch deren Tätigkeit Töne produziert werden, sondern um die motorischen Erregungen selbst. Die größte Bedeutung kommt sicherlich denjenigen zu, welche bei genügender Intensität wirkliches Singen, Summen oder Pfeifen bewirken, sei es, daß eine Melodie mitgesungen oder gepfiffen wird, oder durch Erinnerung an eine Melodie die entsprechenden Sing- oder Pfeifreflexe auftreten. Diese Sing- oder Pfeifreflexe stellen dasjenige dar, was die musikalischen Eindrücke von allen übrigen Bewußtseinserscheinungen wesentlich unterscheidet; dies kann wenigstens als im höchsten Grade wahrscheinlich bezeichnet werden. Daß wir bei unseren Gehörswahrnehmungen und -Erinnerungen von ihnen häufig nichts bemerken, kann durchaus nicht als Beweis gegen diese Aufstellung gelten, da wir ja auch sonst von unseren Reflexvorgängen meist nichts wissen. Die Einwände, die Stumpf gegen Strickers Hypothese mit Recht erhoben hat, treffen also durchaus nicht die eben aufgestellte Hypothese, nach der alle Tonempfindungen durch Reflexe in den Singen oder Pfeifen bewirkenden Muskeln, also den Atmungs-, Kehlkopf- und Artikulationsmuskeln ihre wesentliche physiologische Repräsentation besitzen.

Die musikalischen Eindrücke sind aber außer diesen wesentlichen noch durch andere wichtige Reflexe in unserem Gesamtorganismus physiologisch vertreten. Außer den Reflexen, die sicher bei allen Hörern eintreten, die selbst Instrumente spielen, die wir am besten als instrumentale Reflexe bezeichnen können, im Gegensatz zu den eben besprochenen vokalen Reflexen, kommen für die Auffassung vieler Klangfarben jene motorischen Erregungen in Betracht, die der Hervorbringung von Geräuschlauten zugrunde liegen; wir können sie Geräuschreflexe nennen. Den Gefühlscharakter erhalten die musikalischen Eindrücke durch Übergang der Erregungen auf mimische und sympathische Nervenbahnen, also durch mimische und sympathische Reflexe. Wir haben es demnach schon bei den allereinfachsten musikalischen Phänomenen, bei den Tonempfindungen, mit Reflexvorgängen zu tun, die sich gleichzeitig auf sehr zahlreichen und komplexen Nerven- und Muskelgebieten abspielen.

Ich muß es mir für eine andere Gelegenheit aufsparen, zu erörtern, wie die physiologischen Prozesse zustande kommen, die unseren Tonempfin-

dungen entsprechen, ich glaube, daß es mir gelingen wird, befriedigende Erklärungen für die spezifischen Wirkungen der verschiedenen Intervalle, für die Phänomene des Zusammenklingens (Konsonanz, Dissonanz, Harmonie) im engsten Anschluß an die auf diesem Gebiete bahnbrechenden Untersuchungen von Lipps geben zu können. Es liegt die Möglichkeit vor, von den einfachsten Elementen an nach und nach immer kompliziertere Tongebilde physiologisch zu begreifen. Doch steht uns noch ein anderer Weg offen. Wir können von hohen, von höchsten musikalischen Eindruckswirkungen ausgehen und in der Tat sind gerade solche teilweise unserer Beobachtung weit zugänglicher als alle musikalischen Elementareindrücke. Es handelt sich um Beobachtungen unwillkürlicher Bewegungen beim Hören von Musik, Beobachtungen, die wir sowohl an andern als auch an uns selbst anstellen können und die den direkten Einfluß der Musik auf die gesamte Mimik, auf Haltung, Gang, Gebärden und Mienenspiel, sowie auf die Atmung und Blutzirkulation beweisen. Es sind dies Beobachtungen, die denen sehr ähnlich sind, die wir auch sonst, selbst im gewöhnlichen Leben fast immer mit Notwendigkeit anstellen, da auf ihnen geradezu alle Intimität und alle Gleichgiltigkeit unseres Verkehres mit andern Personen, unsere Sympathien und Antipathien, dann aber auch unsere eigenen Ansichten über unsere momentanen Seelenzustände beruhen. Ich behaupte nun, daß Innervationszustände unserer gesamten mimischen Reflexapparate durch Musik in beständig flutendem Wechsel in uns hervorgerufen werden und uns, verknüpft mit bestimmten Vorgängen in unseren Atmungsmuskeln sowie in unserem Blutgefäßsystem darum als Stimmungen oder Gefühle zum Bewußtsein gelangen, weil jeder einzelne dieser Zustände oder Vorgänge einer gewissen Stimmung entspricht. Gehen solche Innervationszustände regellos oder auch bloß spielerisch ohne tiefere Bedeutung und ohne ernste künstlerische Tendenz durcheinander, so können sich die Eindruckswirkungen nicht bis zu einer uns befriedigenden Höhe steigern, das Ganze rauscht, wie wir zu sagen pflegen, eindruckslos, d. h. ohne deutlich wahrnehmbare Stimmungen oder Gefühle an uns vorüber; diese Inanspruchnahme unserer Reflexapparate, wo wir Interessantes, Eindrucksvolles erwartet hatten, kann auch direkt unangenehm, ja quälend wirken. In bedeutenden Werken summieren, steigern, entwickeln sich die mimischen und sympathischen Innervationszustände, sie bleiben in gewissen, durch Kunstverstand gezogenen Grenzen, wirken weder zu kurze noch zu lange Zeit nach einer bestimmten Richtung hin, es wird für angemessenen Wechsel für Kontraste, insbesondere durch den Wechsel von Tempo, Rhythmus, Harmonik und Tonart gesorgt. Unsere gesamte willkürliche und unwillkürliche Muskulatur ist das Instrument, auf der sich unsere innere Musik abspielt. Die Gesamtheit aller Reflexe, die ein musikalisches Gebilde hervorruft, liegt seiner Eindruckswirkung zugrunde.

Wir haben zwei Reihen von Reflexen kennen gelernt, die für diese von großer Bedeutung sind: Die erste Reihe, die der Vokal-, der Instrumental- und der Geräuschreflexe kann unter dem Namen

der tonproduzierenden Reflexe zusammengefaßt werden: sie haben für unsere Tonwahrnehmungen konstitutive psychophysiologische Bedeutung; die andere Reihe ist die der mimisch-sympathischen Reflexe, die den Gefühlscharakter der musikalischen Eindrücke konstituieren. Wir müssen annehmen, daß es wie auch in unserem sonstigen Leben abgehemmte Reflexbewegungen auf all den genannten Muskelgebieten gebe, die nach außen hin gar nicht, nach innen, d. h. in unserem Bewußtsein auch nicht als Reflexbewegungen, sondern nur als Tonempfindungen wahrnehmbar werden. Ich habe, ehe ich von Kassowitz' Reflextheorie Kenntnis erlangte, tonbedeutende Innervationen im Gegensatze zu den tonerzeugenden angenommen. Da aber der Ausdruck Innervation wenig anschaulich ist, so möchte ich nunmehr vorschlagen, die Gesamtheit aller durch einen bestimmten Ton regelmäßig und notwendig hervorgerufenen Reflexe tonbedeutende Reflexe zu nennen. Durch musikalische Erziehung muß sowohl beim Singen als beim Spielen von Instrumenten allmählich immer größere Übereinstimmung der tonbedeutenden mit den tonerzeugenden Reflexen eintreten.

Wir verstehen nunmehr nicht bloß, wieso musikalische Eindrücke zustandekommen, sondern auch, daß sie durchaus nicht immer ihre größte Wirksamkeit erreichen, daß sie nahezu vollständig fehlen können, daß es große individuelle Verschiedenheiten der Eindrücke gibt. Wir begreifen, daß diese zugleich eine gewisse Konstanz und eine sehr auffallende Inkonstanz zeigen. Die Konstanz erklärt sich dadurch, daß es sich um unwillkürliche Reflexvorgänge handelt, die Inkonstanz durch allerlei psychische Hindernisse und dadurch, daß dem Nervensystem eines jeden bestimmte Bahnungsverhältnisse eigentümlich sind, von denen Art und Ausbreitung der tonbedeutenden und der mimisch-sympathischen Reflexe abhängt. Wir dürfen aber wohl annehmen, daß jedem musikalischen Gebilde eine gewisse Nervenwirkung gewissermaßen zugeordnet ist, ein gewisser Kern von Reflexvorgängen, der allen Gutmusikalischen, allen gebildeten Musikern gemeinsam ist. Dieses Gemeinsame könnten wir als den musikalischen Eindruck, den ein jedes Gebilde übt, betrachten. Dieser Eindruck ist es, den ich auch weiterhin noch vom musikalischen Ausdruck unterscheiden zu müssen glaube. Nicht etwa, als ob eine scharfe Trennung beider möglich wäre: wohl aber ist es sicher, daß es Musik höchsten Ranges gibt, die in reinen Eindruckswirkungen ganz ohne Ausdrucks- oder Sprachreflexe sich in unserm Innern entfaltet und in dieser Eindrucksentfaltung uns den höchsten ästhetischen Genuß gewährt, während alle Worte, und mögen sie noch so geist- und temperamentvoll die Stimmungen wiederzugeben suchen, weit hinter jenen Eindruckswirkungen zurückbleiben.

Zu diesem Vortrage bemerkt Prof. Dr. Jodl, daß die vorgetragene Theorie in engem Zusammenhange mit der allgemeinen physiologischen Theorie der Gefühle stehe und mit dieser bis heute vielfach angefochtenen Theorie stehen und fallen müsse. Ferner vermißt derselbe eine genügende Berücksichtigung des Gebietes der

musikalischen Vorstellungswelt, von deren Gestaltung neben den unmittelbaren nervösen Reflexen der Musik gerade die feineren und höheren Eindruckswirkungen abhängig seien.

3. Sitzung. Freitag, 28. Mai, vormittags 9 Uhr 30 Min. bis 12 Uhr 30 Min.

Vorsitzender: Prof. Dr. Friedrich **Jodl.**

1. Oberstleutnant Joachim Steiner, Lehrer an der Theresianischen Akademie (Wr. Neustadt): 1. Beweise für die unzulänglichen Abstimmungstheorien der modernen Musikwissenschaft. 2. Einfluß der reinen Stimmung auf die zukünftige Entwicklung der Tonkunst. (Mit Demonstrationen auf reingestimmten Harmonien.) (Siehe 5. Sitzung, 8, S. 387.)

Beginn 9 Uhr 30 Min. — Schluß 10 Uhr.

Nach Schluß des Vortrages ergreift Dr. Krueger (Leipzig) zu nachfolgenden Ausführungen das Wort: Die Theorien des Herrn Redners scheinen mir viel Wertvolles zu enthalten. Ich bedauere, sie erst heute kennen zu lernen. Vieles stimmt mit den Ergebnissen überein, zu denen andere und ich auf anderen Wegen gelangten. Lebhaft stimme ich zu, wenn die Erscheinungen und Gesetze der Tonfolge scharf von denen des Zusammenklanges getrennt werden. Aber die übliche Verwechslung der Fragen zu vermeiden, heißt nicht: die ursächlichen Zusammenhänge ignorieren, die zwischen beiden Erscheinungsgruppen bestehen. Es hat nie eine Musik ohne alle Gleichzeitigkeit von Tönen gegeben. Alle von dem Vortragenden gewählten Beispiele entstammen dem modernen oder dem griechischen Musiksystem. Hier aber sind die Auswahl und Fixierung der Intervalle, das Nacheinander der Töne, die Tonizität wesentlich mitbestimmt durch Erfahrungen des Zusammenklanges. Man muß auch die exotische Musik vergleichend heranziehen. Die Ausführungen des Herrn Vortragenden über den von ihm so genannten Weg- und Ordnungssinn beruht auf Tatsachen. Aber die Art, wie er die ordnende Gewalt des herrschenden Tones begründet, erscheint mir nicht ganz befriedigend. Der erkenntnistheoretisch etwas bedenkliche Gebrauch, der überall von räumlichen Analogien gemacht wurde, die Unterordnung sehr komplexer, auch verschiedenartiger physischer Vorgänge und vermögenspsychologischer Begriffe (von »Sinnen«) — das alles scheinen mir Schönheitsfehler der tief durchdachten Lehre zu sein, die sich verhältnismäßig leicht beseitigen ließen.

2. Prof. G. C. Gow (Poughkeepsie, N.-Amerika): »Harmonic Problems of To-day.«

Beginn 10 Uhr 30 Min. — Schluß 11 Uhr.

Far be it from the speaker to offer information to this body, unless perhaps it be information as to the view point of an American theorist, who has no very radical reform to advocate, but looks toward the future. We across the big pond arc accepting all the music, whether from European or native sources. Strauss, Elgar, Reger, Debussy, and our own

Loeffler, together with many another creator of strange beauties, find as strong a following with us as with you. But our teachers of harmony have problems of our own to solve, stirred to it by the double demand, on the one hand to explain modern effects, on the other to waste no time for the student. We realize that there is vastly more harmonic material with which to deal than a century ago, while the modern student is more than impatient to use new effects, and if we cannot make the immediate connection of our theoretical processes with the actual stuff of composition they will get along without us. We realize also that music as a living language grows slowly out of the past. New notations and new theories are attractive but dangerous. Just as the poet must still write in French, German, Italian or English, though he be thoroughly convinced of the superiority of Esperanto, so the composer must accept his defective theory, his clumsy notation, albeit with secret rage. The theorist, then, without destroying what is valuable from the past must cultivate a large power of diagnosis, which shall show him when the moment has arrived to drop a process that has become useless, when to add a step that in the logic of events is due.

Two of the problems of harmony, at present pushing their way into the foreground, seem to call for certain modifications of teaching, and present points of great interest; these are, 1st. the expansion of tonality, and, 2d. the meaning of chord color. Permit me, therefore, to make some observations upon each of these problems, and suggest at least tentatively a working solution of them for the teacher.

The Expansion of Tonality.

It needs no demonstration that harmonists for the last two centuries have addressed themselves almost wholly to the question of how to establish and to preserve tonality. The relationship of chords and scales, the idea of chord-roots, the permitted and forbidden progressions have all been decided in this way, answering to the assumed purpose of the composer to create at every moment definite key-feeling. But of late there seems to be a suspicion that the idea of tonality has been overdone. Composers are demonstrating that there is sometimes aesthetic gain in not being too lucid. A wandering, hesitating use of chords in a key; a vague, suggestive straying off from the tonal center toward possible other centers without actually reaching them can produce valuable expressive results. We are aware that this as an art-experience is akin to that of syncopation in rhythm, to extended or eccentric skips in melody, each of which is saved from lawlessness by a use that accords entire recognition of the naturalness of the processes from which it deviates, and by a proper balance of adhesion to the normal. There are some whose senses are so dull to rhythmic subtlety that they find Schumann and Brahms incoherent. A corresponding tonal obtuseness may cause one to quite lose the sense of key in much modern music. And just as a sharper study of rhythm can reveal to the one class the beauties of syncopation, of cross-rhythm, so a deeper insight into the principles of tonality may correct the hasty judgment of the other.

In undertaking to present these principles however briefly a harmonic analysis becomes necessary. I realize of course that in making such an analysis I must instantly join issue on the subject of terminology, and much more. Permit me to say, however, that did time permit I should be quite willing to work out the same facts under different systems. Names are of little concern. Herr Schwartz may be the blondest of Saxons for all of me.

I divide harmonic (i. e., vertical, simultaneous) effects of tone into two groups, out of which by separation of the second group I make four classes. There is the restful, the independent group on the one hand, and the unrestful, the dependent group on the other. Into the first group come what are known as the consonant triads only (putting aside the question of what consonance or dissonance is in reality). Into the second group come all other effects of combined tone, and from this group we may construct the second, third, and fourth classes of harmonic effects by a very natural cleavage, that results from their function in tonality. The four classes are, then;

Class I: major and minor triads.

Class II: the embellishment of the consonant triad with dissonant tones. Into this class come a large number of interesting and extended combinations, — passing tones, appoggiaturas, suspensions etc., which delay or prolong the chord without displacing it.

Class III: the dominant dissonances, a group of tones that are usually, though not always, regarded as distinct chords. Their characteristic is that they are forerunners of specific consonant triads toward which they seem to point: for when, as is often the case, other chords do follow, there results a distinct effect of disappointment not found when the so-called regular resolutions appear.

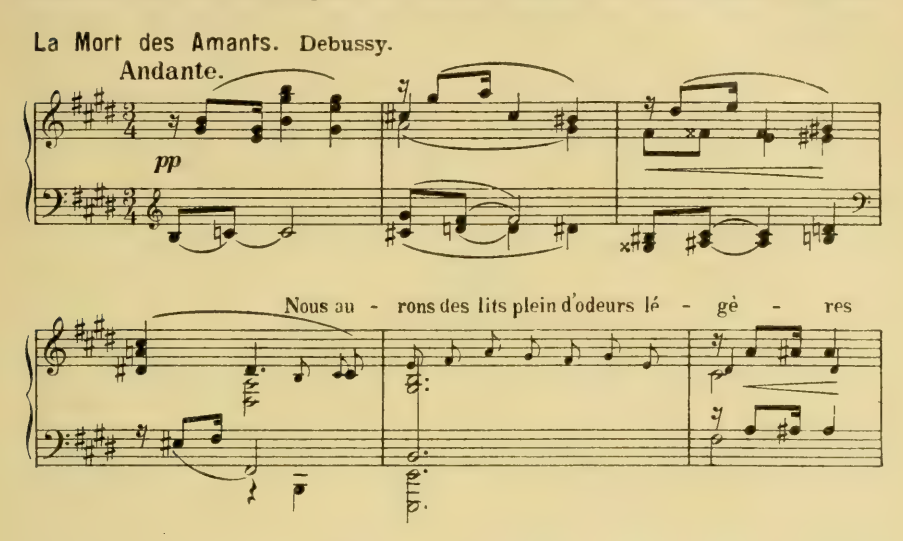
Class IV: all other chords. These latter are combinations of tone which do not reveal any particular outcome or tendency, yet do nevertheless call for some subsequent harmony. That is, they convey a sort of command to march forward, but do not specify whither.

Classes III and IV also permit of the embellishments out of which, when based on the consonant triad, was made the second class. But one needs no separate class in these latter cases, as the group is already dissonant, that is, from the point of view of tonality is dependent.

With this classification in mind let us approach the problem of the key.

It has been the custom to deduce the major scale in various ways, all of which, however, frankly seek a melodic justification for it. But, so far as key feeling is concerned it is not melodic, but harmonic justification that is required. Nearly all the ecclesiastical modes are as melodious, as enjoyable as is the major scale. The Ionic mode pushed itself to the front and became the major scale only when in the course of development the demand for harmonic coherence became overpowering, the clear tonality of this mode putting it in the place of special usefulness to composers. Thus from the point of view of key the tonal center is the key-chord, not the keynote. The first consonant chord to be heard appears to the ear

to be a tonal center. This assumption, instead of requiring proof, needs rather to be disproved by the further progress of the music, or to be loyally accepted. Examples of such acceptance are innumerable. A striking instance is that of the well known Mendelssohn wedding march, where the opening fanfare on the chord of C is immediately abandoned for a twice repeated formula of remote chords, but is then frankly reasserted in the cadence upon the tonic. The prelude to Debussy's song: »La Mort des Amants« has a similar plan and effect, though by quite different means.



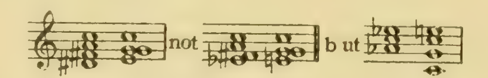
Indeed the power of the single consonant chord to satisfy the mind as a tonal center is such that it alone may suffice for an entire phrase (e. g., the Schumann Wanderlied, and many another case), and when supplemented by the second class of effects, has been made to serve for an entire overture, namely that to Das Rheingold.

An entirely new problem arises when we seek to pass from one consonant triad to another. It is a problem, however, to which we are so accustomed that its significance is easily overlooked; just as we lose sight of the gymnastic of balance in the act of walking. The fact is that the bringing of different consonant triads into an organic whole is an unnatural proceeding. To overcome the inertia of consonant triads, their essential independence of each other, requires a careful balance and manipulation of them, by which to demonstrate that there is a tonal center from which all departures to right and left are made in view of ultimate return to the center. It is not enough merely to restrict oneself to those consonant triads found in a given melodic scale. The proper order of chords in a key must be found. This was one of the first harmonic problems to be solved. But we are now aware that to establish a key through its triads alone is not the easiest way. The key center is much more strongly asserted and more readily maintained by means of the next, the third, class of effects, namely the dominant dissonances. These, in addition

to their tendency to the key chord, also possess a richness of sound not found in triad formations, while their very lack of strength enhances the tonal unity. No wonder the nineteenth century romanticists were well nigh swamped by them. And no wonder that speedily a chromatic use of them, not as real modulations, but simply as emphatic pointers toward any triad of the key which was to follow, came about. Several American theorists adopt the term »Attendant Chord« for the chromatic-tendency-effects. They are of the greatest value in giving definiteness to the fourth class of chords, otherwise of comparatively little effect tonally. Thus they tighten the bonds of the key.

For example II may result in I, or III, or V, or VI or even VII^0, with little to choose between, while II tends quite definitely towards I, and II as definitely inclines toward u. c.

It must be observed that chromatic chords in a key are of two sorts, $1^{st.}$ chromatic tendency chords, $2^{d.}$ color substitutes. A chromatic tone has one or the other of its two Functions to perform. When used as a substitute for a diatonic member of the scale it is written upon that scale degree; when used as a tendency tone it is written on the degree adjoining that to which it tends. Thus as a tendency note D♯ goes to E, while as a color substitute in the chord of A♭ the E♭ goes to E♮. That is, the notation conforms to the meaning.



In its bearing upon key-feeling the minor scale is to be reckoned a color substitute for the major. The free interchange of major and minor effects in chords related to the same tonic (major-minor key, and minor-major) is thus to be understood. In the light of the facts just stated a true writing of the chromatic scale becomes possible.

These tendency chords and color substitutes together give one all told a formidable list of chromatic effects within a key in the use of which the tonal center is in no way disturbed. Excessive dependence on them, to be sure, may destroy good balance, just as ill judged use of diatonic harmonies may do. But of their usefulness and beauty none can doubt. A most interesting illustration is in the passage from the song already quoted, Debussy's »La Mort des Amants« where the material, though widened into the tonal-chromatic, lies really closer to the key than does the Mendelssohn march.

With this understanding of the tonal-chromatic, modulation becomes a simple thing, consisting merely of finding a common meeting ground

of the two keys. This meeting ground is not far to seek, for in the range of the tonal-chromatic there is no key, major or minor, which cannot produce some chord in any other key. The student sees this best after making a study of enharmonic chords, which, identical in sound, have different fundamentals.

Thus which as II may tend to the chord of A, when

written as is shown to tend naturally to the chord of B♭.

Modulation thus is possible from any key containing the chord of A into any containing the chord of B♭; e. g., from A major to e♭ minor. In this somewhat complicated case of modulation through enharmonic chords there is in fact no different process from that wholly by diatonic means; as, e g., a modulation may be made from C major to F major although one use no chord not in the old key. That is, the emphasis can be transferred completely to the new tonal center F. It is easy to realize that this transfer of allegiance to the new tonic is greatly facilitated by employing freely the tendency chords and is especially quickly made if the hinge chord itself is a tendency chord to the new tonic. When the tendency feeling is strong the change into a key remotely related to the first is often both facile, sudden and without confusion.

* * *

I regret that it has seemed necessary to take so much time to make this exposition of the material of a key; for it is just here that we begin to approach the interesting phase of the subject. Expression of the obvious is irksome, however much required. Permit me then to sum up the preliminary analysis by emphasis upon the fact that the characteristic treatment of tonality in modern music, while introducing great freedom within the key limits, is in essence based upon firmer allegiance to the idea of key than ever. This one can see by noticing the character of the various free harmonic processes of which the young composer avails himself.

First: he may use, following in the wake of Wagner, a purposeful interplay of suggested yet incomplete modulation, delightful because of the suggested avenues of escape and the ultimate emergence into a true and acceptable goal.

Song of Hafis, Nº 1. Jensen.



Second: he may shorten the process by eliminating unnecessary steps, i. e. may use musical elipsis. A number of such elipses have long been accepted by musicians; such as the unresolved appoggiatura, or the movement from one seventh chord directly to another without first allowing its triad to be heard alone.

A more modern case is where the resolution triad is wholly eliminated, and what would appear simple and commonplace if fully expressed now is alluring, enticing.



Third: he way interpolate between re-iterations of well known chords purposefully distracting, disturbing announcements of unrelated harmonies.

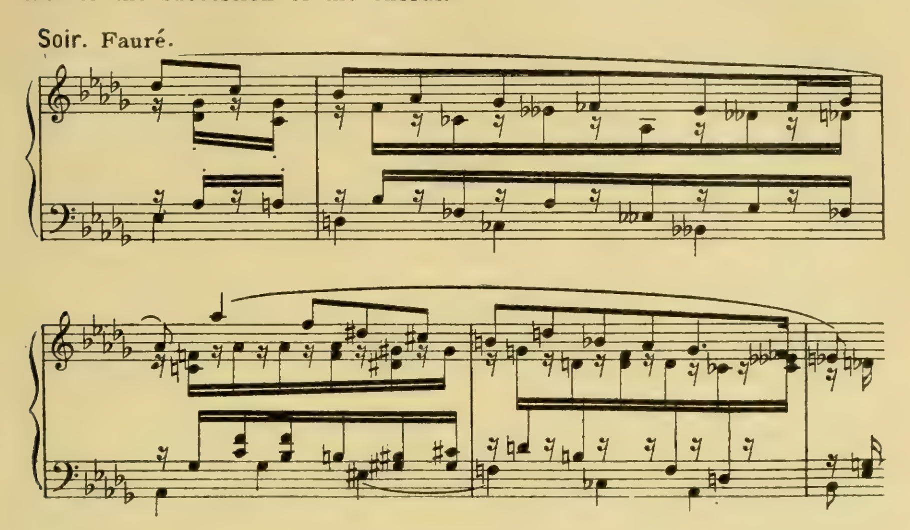


Or pianissimo plashes of jumbled sound that can hardly take on the definiteness either of chord or of tone.



This third form of freedom is derived apparently from a keen sense of the harmonic chord of nature, which for each finely attuned ear reveals itself as a congeries of tones in wonderful adjustment and proportion. We all acknowledge that a single tone, though actually of great complexity, can in no sense be said to require resolution to any other given tone, but rather passes over to its fellow at a leap. Unto senses attuned to this sudden readjustment in the single note there can be no fatal shock in the passage out of one chord, however unstable, into another, without the process of melodic voice leadings. It is merely the magnifying of entirely natural impressions.

Allied to this, perhaps, is the fourth form of freedom, namely the use of chords which are apparently unrelated, chosen for their individual beauty, and strung upon a thread of melody that does not in itself give clue to the succession of the chords.



This fourth form of freedom is the possible step from which we may arrive at a use of pure color apart from melody. The present usage allows welcome to be given once more to those form of scale which are not in themselves tonally stable (i. e. harmonic scales), or which if supported with their own chords merely would become monotonous, yet which if threading their way through the tonal-chromatic with freely chosen chord support can add then peculiar grace, dignity or charm of melody and so broaden the boundaries of the art. It is thus that we are renewing touch with the gregorian modes (as for example Debussy in Pelleas et Melisande), toying with the whole-tone scale (Soir, Fauré, quoted above), and adopting various drifts from the regions of Ethnology.

The Meaning of Chord Color.

I am already in sight of the second of the two harmonic problems of the time, that which concerns the meaning of chord color. One need not, nor would it be profitable, to make an extended discussion of this matter. But it cannot be omitted, for in certain of its aspects it is the most startling thought in modern music.

It is not without reason that we borrow from the painter's vocabulary the term »color« to represent that immediate sensuous impress which is the quality-characteristic of each musical moment. Just as the distinction between flute and oboe, violin and horn, consists in the varying combinations and stresses of the partial-tones that make the composites of these instrumental sounds, so the combination of pitches in the chord gives to each musical moment its color in the broader sense. Melody and

rhythm, like the line and the vista introduce motion, comparison, a past and a future. Harmony, like the painter's pigment grants us the boon of a vivid present, a thrill of the moment. Each chord has its own color, each arrangement of the chord its special tint. To the sensitive ear the effect of aptly chosen and delicately balanced chords is like the subtle charm of a poet's luminous and electric words. In nineteenth-century music this charm is constantly felt. Yet it was not until we were standing upon the threshold of the present century that from everywhere appeared a tentative use of chords dissociated from the melodic and rhythmic bonds which had till this moment enmeshed them, — a pure joy in the composite tone, from wheresoever it came, to whatsoever unknown haven it might depart.

Most of us brought up under a melodo-harmonic logic of events, feel something lawless, incoherent, ineffective about this toying with the elements. The phenomenon is plain, however, for him who will look for it.

There is, too, a suggestion of power in it, not unlike that of the crudely expressed musical speech of the seventeenth century, the then newly discovered recitative.

When we put together the two facts, first, that the harmonic sense deals legitimately with the individual moment, and, second, that six centuries of education of that sense through the melodic line are to be overcome before we shall feel free to build up a work of art in which the harmonies find another method of coherence, it does not seem impossible that the daring of Wagner in adhering to the monochrome of the vorspiel to Das Rheingold may be matched by some composer who will as audaciously hold up for us a pattern of contrasting colors in defiance of the logic of melody. The very intimate appreciation we have come to possess of the manifold functions of chords when developed in terms of melodic progress, prepares us the more to relish a freedom from this progress as an aid to reliance on the color charm itself. Does this thought permit us to abandon all idea of harmonic rule? Decidedly not. This paper has not concerned itself with the question of when to use the various effects of harmony in creating a work of musical art. It has sought only to hint at the trend of harmonic usage, and to legitimize the procedures that seem to be imminent.

3. Dr. Felix Krueger (Leipzig): »Die psychologischen Grundlagen der Konsonanz und Dissonanz.« (Mit Demonstrationen auf einem Kohlschen Tonvariator.)

Beginn 11 Uhr. — Schluß 12 Uhr.

Hierüber hat Referent folgende nachträgliche Zusammenfassung zur Verfügung gestellt:

Die Tatsache, daß der Kongreßausschuß einen Experimentalpsychologen aufgefordert hat, über Konsonanz und Dissonanz zu sprechen, beweist, daß die psychologische Betrachtungsweise gegenwärtig innerhalb der Musikwissenschaft als notwendig erkannt wird. Das Konsonanzproblem muß auch von anderen Seiten her bearbeitet werden, besonders von der

historischen, einschließlich der Ethnographie und von der philosophisch-ästhetischen Seite. Überall aber stößt man auch hier auf psychologische Vor- und Zwischenfragen: nach den psycho-physiologischen Bedingungen der Auffassung von Tonmehrheiten und nach dem Zusammenhange der Sonanzerlebnisse mit dem gesamten seelischen Geschehen.

Nach Jahrhunderten einer rein metaphysischen oder mathematisch-spekulativen Fragestellung hat zuerst Helmholtz seine Oberton- und Schwebungstheorie ganz auf den Boden der Erfahrung verlegt. Lipps, Wundt und Stumpf haben die Theorie psychologisch weitergeführt. Stumpf hat die Fragestellung wesentlich geklärt, indem er unter anderem die Gefühlswirkung und die Empfindungsmerkmale der Zusammenklänge scharf auseinanderhielt. Der Referent berichtet kritisch über Stumpfs »Verschmelzungslehre« und deren experimentelle Grundlagen. Er geht dann zu seinen umfangreichen Versuchen über, wo Zweiklänge der verschiedensten Art, konsonierende und dissonierende, musikalisch gebräuchliche wie ungebräuchliche, daraufhin untersucht wurden, was man jeweils im Bewußtsein tatsächlich vorfindet an Teilempfindungen, Wahrnehmungskomplexen und Gefühlen.

Es ergaben sich überraschend einfache Gesetzmäßigkeiten, besonders in bezug auf die Differenztöne, die bei jedem Zusammenklange entstehen. Die Konsonanzen sind dadurch ausgezeichnet, daß immer mindestens zwei ihrer Differenztöne zusammenfallen; auch sind alle dort vorhandenen Teiltöne ebenso angeordnet wie beim musikalischen Einzelklange. Dagegen besitzen die für die Wahrnehmung dissonierenden Zusammenklänge einen fremdartigen und verworrenen Aufbau. Immer enthalten sie mindestens zwei Teiltöne, die einander nahe genug liegen, um die qualitativen und gefühlsmäßigen Merkmale der nachbarlichen Störung darzubieten. Diese Sinneserscheinungen wurden an reinen und stetig verstimmten Primen, Quinten und Quarten verschiedener Höhenlage vorgeführt. Einen Überblick über die Differenztonverhältnisse gewährte eine zusammenfassende Abbildung, wie sie ähnlich schon im zweiten Bande des Archives für die gesamte Psychologie und in der fünften Auflage von Wundts Grundzügen der physiologischen Psychologie veröffentlicht ist. Die Theorie des Referenten, gegründet wesentlich auf die Tatsachen der Differenztöne, unterscheidet sich von ihren Vorläufern durch einen umfassenderen Unterbau des Experimentes und, mehr theoretisch, durch zweierlei: 1. Den aus mehreren Empfindungen zusammengesetzten Komplexen werden besondere Eigenschaften zugeschrieben, die sich nicht restlos auf die Eigenschaften der Teile zurückführen lassen. 2. Im entwickelten Bewußtsein ist jedes Erlebnis der Konsonanz oder Dissonanz nicht nur durch gegenwärtige Empfindungen bestimmt, sondern wesentlich auch durch die damit verschmelzenden Nachwirkungen früherer Erfahrung und deren gesetzmäßige Zusammenhänge. Der Redner wies auf noch ungelöste Fragen der Sonanzlehre und auf die dringlichsten jetzt sich ergebenden experimentellen Aufgaben hin. Die Tragweite der vorgetragenen Theorie wurde zum Schluß an zwei Beispielen erläutert: an den einfachsten Erscheinungen der Tonizität und am übermäßigen Dreiklange, dessen Dissonanzcharakter bisher unverständlich gewesen war.

Näheres findet sich in folgenden Veröffentlichungen des Referenten:

»Beobachtungen an Zweiklängen«. Philosophische Studien, Bd. XVI (1900).

»Differenztöne und Konsonanz«. Archiv für die gesamte Psychologie, Bd. I u. II (1903).

»Die Theorie der Konsonanz«. Psychologische Studien, herausgegeben von Wundt, Bd. I, II, IV (1906, 1908).

An der folgenden Diskussion beteiligten sich die Herren: Dr. Paul Moos (Ulm), Dr. F. Rosenthal (Breslau), Oberstleutnant Steiner (Wr. Neustadt), Prof. Dr. Hostinský (Prag). Dr. Krueger faßt das Ergebnis der Diskussion in folgendem zusammen: Dr. Moos fragt, ob nicht die vorgetragene Theorie »früher oder später« gezwungen sei, auf das physiologische Gebiet überzutreten. Sicherlich haben auch die Differenztonerscheinungen, die meines Erachtens die Empfindungsgrundlage der Sonanzerlebnisse bilden, ihre Korrelate im Gehörorgan, in den Nerven und im Gehirne. Was die Vorgänge im innern Ohre betrifft, so haben sich darüber die vorhin mitgeteilten ziemlich klaren Vorstellungen gebildet. Aber die beschriebenen Tatsachen der Empfindung, der Wahrnehmung und des Gefühls sind in ihrer psychologischen Gesetzmäßigkeit unabhängig von der Art, wie man sie physiologisch deuten mag. Stumpf und andere Theoretiker machen, wie ich meine, den Schritt ins Physiologische zu früh, d. h. ohne zureichende Analyse der Bewußtseinserscheinungen. Herr Rosenthal hat angedeutet, das Heranziehen von Teilempfindungen, die doch nicht notwendig immer bemerkt oder beachtet werden, bedeute einen Rekurs auf unbewußte Tatbestände, ähnlich den von Lipps vollzogenen. Ich erwidere: die charakteristischen Teilempfindungen der Zusammenklänge brauchen nicht unterschieden, nicht gesondert, für sich wahrgenommen zu werden und kommen doch in bewußten Eigenschaften des Wahrgenommenen zur Geltung: eben in dessen konsonanter und dissonanter »Komplexqualität« sowie in der Gefühlswirkung. Sie verhalten sich zu dem Gesamteindruck der Zusammenklänge ganz ähnlich wie die Obertöne zur wahrgenommenen Klangfarbe eines Einzelklanges. Auch die Obertöne werden für gewöhnlich nicht gesondert wahrgenommen, sondern nur in — mehr oder weniger vollständiger — Verschmelzung. Aber sie können jederzeit, bei geeigneten Aufmerksamkeitsbedingungen, auch für sich herausgehört werden. Dasselbe gilt, wie Sie sich alle an dem Apparate überzeugt haben, von den charakteristischen Differenztonerscheinungen. Es gilt in keiner Weise von den »ihrer Natur nach unbewußten«, »mikropsychischen« Erregungen der Theorie von Lipps. Übrigens wiederhole ich, daß ich Stumpfs Tonpsychologie sowie die früheren Arbeiten von Lipps für außerordentlich wertvoll halte und ich bekenne gerne, daß ich auch dem Unterrichte dieser Psychologen viel verdanke.

Für das Referat Dr. Kruegers wurde von der Firma Max Kohl) in Chemnitz der den Demonstrationen dienende Apparat (Tonvariator freundlichst zur Verfügung gestellt.

Am Schlusse der Sitzung wird die vorgelegte Resolution Prof. Dr. G. Adler verlesen und einstimmig angenommen. (Vergl. Seite 77.)

4. Sitzung. 28. Mai, nachmittags 3 Uhr 30 Min. bis 5 Uhr 50 Min.

Vorsitzender: Prof. Dr. **Jodl.**

1. Prof. Franz Haboeck (Wien): »Der Gesangsunterricht in den Schulen.«

Beginn 3 Uhr 30 Min. — Schluß 4 Uhr.

In allen Staaten Mitteleuropas hat seit länger als einem Dezennium eine starke, teilweise auch schon von praktischen Erfolgen begleitete Bewegung zur Reform des Gesangsunterrichtes in allen Gattungen und Rangstufen der öffentlichen und privaten Schulen eingesetzt.

Da Kürze nun einmal des Kongresses Seele ist, faß' ich mich kurz und kann deshalb viele der zu erörternden Probleme nur einfach zur Diskussion stellen, da die Begründung mancher Forderung für sich allein schon mehr Zeit beanspruchen würde, als mir für meine ganze Aufgabe zugewiesen ist. Ich werde mich also bemühen, nur zu sagen, was not tut.

Eine kurze Übersicht der derzeitigen Unterrichtsverhältnisse in Österreich soll die Grundlage für Vorschläge geben, welche auf eine Änderung und Verbesserung des Bestehenden abzielen.

Unser Thema umfaßt den Gesangsunterricht:

an den Volks- und Bürgerschulen;

an den Lehrerbildungsanstalten;

an den Mittelschulen;

an den Hochschulen;

an den Musikschulen.

Beginnen wir mit der im engsten Zusammenhang stehenden Gruppe der Volks- und Bürgerschulen.

Es ist eine in Schulkreisen offen zugestandene Tatsache, daß die durchschnittlich geübte Lehrpraxis in diesen Schulen leider bloß ein mechanisch betriebener Liederdrill ist. Notenkenntnisse erlangen die Schüler in der Regel nur bei Lehrern, die besondere Vorliebe für den Gesang haben und die Ehrgeiz und Mühe daran setzen, auch in diesem Fache ernstlich Gutes zu schaffen, obwohl sie wissen, daß die Behörden, d. h. der Schulinspektor, vielleicht kaum in 20 Jahren einmal sie auffordern wird, ein »Liedel« als Probe singen zu lassen. Es gibt genug Schulen — und ich füge sofort bei, auch Mittelschulen — die ihre Schüler mit dürftigster, oft genug auch mit gar keiner Kenntnis der Noten und des Taktes entlassen.

In den Volksschulen auf dem Lande, mit einer bis vier Klassen für die ganze Schulzeit, sieht es mit den Unterrichtsresultaten natürlich in der Regel noch weit schlimmer aus als in den Städten.

In den Lehrplänen sowie in den eingeführten Lieder- und Lehrbüchern findet sich auch nicht der kleinste Hinweis auf die fundamentalen Gesetze der Atmung, Körperhaltung, Einstellung der Organe für die Bildung der Sprachlaute und des Gesangstones.

Die Forderung einer methodischen Anleitung in Sprache und Gesang auf physiologischer und phonetischer Grundlage wäre an Volks- und Bürgerschulen durchaus nicht allzuschwer in die Tat umzusetzen, wenn der Zusammenhang des Sprachunterrichtes mit dem Gesang mehr berücksichtigt würde.

Schon in der ersten Volksschulklasse bei der ersten Anleitung zum Bilden und Üben der Sprachlaute, unbedingt aber bei Wiederholung der Lautlehre in den höheren Klassen sollte die Erklärung und praktische Kontrolle einer bewußt korrekten und schönen Bildung der Laute gegeben werden. Dann könnte der Gesangsunterricht, der ja in den Volksschulen durchwegs vom selben Lehrer gegeben wird, die Entwicklung des Gesangstones aus dem bereits korrekten und in die entsprechende Stimmlage versetzten Sprechton viel leichter erreichen und ohne großen Zeitaufwand, der etwa die Erreichung des festgesetzten allgemeinen Lehrziels beeinträchtigen könnte.

Wenn wir die Wichtigkeit einer guten Ausbildung der Jugend in Lesen, Schreiben, Zeichnen und Turnen so klar einsehen, so sollte doch das allerwichtigste, eine richtige, deutliche und klangschöne Sprachbehandlung erst recht jede irgend tunliche Förderung finden! Als ganz ausgezeichnetes Mittel hiezu muß der Gesangsunterricht angesehen werden und in diesem Sinne wäre eine Vermehrung der Gesangsstunden als Ergänzung zum Sprachunterricht absolut nicht länger von der Hand zu weisen.

Allerdings muß der Sprachunterricht selbst in modernem Sinne reformiert werden, denn das unter dem Titel »Unterrichtssprache« subsumierte Lehrziel der Volksschulen: »Fähigkeit, sich mündlich richtig auszudrücken«, wird in phonetischer Hinsicht nicht erreicht, ja kaum angestrebt.

Auch dem Laien fällt die Tatsache auf, daß die bei den öffentlichen Schulproduktionen gebotenen Leistungen der Schüler in Deklamation und Gesang in Hinsicht auf geistiges Verständnis und gut aufgebauten Vortrag häufig höheren Anforderungen sehr wohl entsprechen, während Deutlichkeit und Klangschönheit meistens nicht konstatiert werden kann.

Das musikalische Talent der österreichischen Schuljugend äußert sich in flottem, oft rhythmisch und musikalisch tadellosem Singen, dabei aber hören wir in der Regel eine Aussprache, die tatsächlich mit dem Entsetzen Scherz treibt. Man gehe nur von Schule zu Schule und höre aus hundert und hundert Kehlen fortissimo die Volkshymne. Oder man höre den Gesang der Schulkinder und des Volkes in der Kirche. Welch eine ungeheuerliche Mixtur von Schrei-, Schnarr- und Brummstimmen tobt hier neben- und übereinander, und der Organist sucht nach stärkeren Registern, um wenigstens am Schlusse alle »zusammenzuhalten«. Und erst der Gesang des Volkes bei seinen Belustigungen! Graut es da nicht den Jugendbildnern und den Behörden, wenn sie hören, wie sie das Volk zum Singen erzogen haben?

Und wie rührend und hilflos tönen die Soloquartette und die Chöre der kleineren Gesangsvereine, wo sich die »Musikalischen« zusammengetan haben, wie andächtig und fürchterlich zugleich bringen sie die Vokalpfählmanier der Schulbank zu Ehren, die ja in Fachkreisen den Spitznamen »Schuldeutsch« führt und das Paradoxon plausibel macht, die Volkssprache stehe der Kunstsprache näher als die Schulsprache. Nichts macht dem Erwachsenen beim Vorlesen und beim Singen mehr Mühe, als diesen fatalen Schulklang wieder zu verlernen. Die Schattenseiten dieser nicht genug zu beklagenden Einseitigkeit im Sprach- und Gesangsunterricht traten vor kurzem in Wien wieder einmal recht auffällig hervor gelegentlich der Aufführung von Gabriel Piernés Kinderkreuzzug und Bachs Matthäuspassion, wo ein musikalisch geradezu ausgezeichnet geschulter Knabenchor infolge der plärrenden, offenen Tongebung und besonders der grell belauteten Endsilben wiederholt den Eindruck peinlich beeinträchtigte, der ihm sonst für seine eigenartige Klangfrische und seine Präzision sicher gewesen wäre.

Man macht gerne den Einwand: wenn so viel für Laut- und Tonbildung und musikalische Vorbereitung geschehen müßte, bliebe zu wenig Zeit zum Liedersingen und damit sei die Sangesfreudigkeit der Jugend gefährdet. Ich glaube nicht, daß ein geschickt und anregend geleiteter Gesangsunterricht in modernem Sinne, d. h. das Klarmachen des wie und warum eines korrekten und schönen Klanges der Sprache und Stimme die Singlust der Kinder ausrotten könnte. Die Gefahr, nicht den ganzen vorgeschriebenen Liederschatz mit ins Leben hinauszunehmen, ist nicht so schrecklich. Jeder Mensch lernt Lieder, die ihm gefallen, auch außerhalb der Schule. Man möge ihm dort nur Sinn für menschenwürdige Laute anerziehen. Also nicht Lieder, sondern Singen soll man in der Schule lernen!

Wenn die Hebung des Volksgesanges wirklich als ein öffentliches Interesse anerkannt ist, so gibt es auch noch Mittel, die breiten Massen der Singfreudigen fortzubilden und immer reichere Schätze der Musik ihnen zugänglich zu machen. Der Staat und die Länder mögen die Organisation von Volkssingvereinen begünstigen, die z. B. in England schon bestehen in den Hunderttausende von Mitgliedern zählenden Toniksolfavereinen; auch in Deutschland, in Berlin und andernorts existiert bereits eine ähnliche Institution. Solchen Vereinen, die sich aber verhundertfachen müßten, käme es zu, auf der Grundlage eines guten Volksschulgesanges die ein- und mehrstimmige Pflege des Volksliedes und der einfachen Chorliteratur in den Dienst der allgemeinen Gemüts- und Geschmacksbildung der weitesten Kreise des Volkes zu stellen.

Um die derzeitigen Chancen der Reform des Volksschulgesanges zu diskutieren, wollen wir uns nach den Lehrern umsehen, die berufen sind, diese Aufgabe zu erfüllen.

Man ist gewohnt, die Schullehrerschaft als den Hort der Musikpflege im Volke aufzufassen und mit Recht. Eine große Zahl vorzüglicher und begeisteter Musiker, die allerdings ihr Können größtenteils ihrem privaten Studium verdanken, befindet sich unter ihnen, und das musikalische Leben in der Großstadt wie auf dem Lande dankt ihnen viele uner-

müdliche opferfreudige und tüchtige Arbeit. So manches große Chor- und Konzertinstitut ist ohne die intensive Teilnahme der Lehrerschaft überhaupt nicht zu denken.

Trotzdem sind die Klagen über den ungenügenden Gesangsunterricht in Volks- und Bürgerschulen immer lauter und allgemeiner geworden.

Und nun komme ich zum Kardinalpunkt der Schulgesangsfrage: Wie soll jemand lehren, was er selbst nicht oder höchst ungenügend gelernt hat? Die Lehrer werden zu mehr oder minder guten Musikern erzogen, aber nicht zu Gesangslehrern.

Wenn man in den Lehrplänen der Lehrerbildungsanstalten für Unterrichtssprache und Gesang die Punkte: »Laut- und Wortbildungslehre«, »Stimmbildungsübungen« wiederholt aufgezählt findet, könnte man glauben, alles sei möglicherweise in erfreulichster Ordnung.

Eingehende Informationen bezüglich der tatsächlichen Unterrichtspraxis an den Lehrerbildungsanstalten, die ich im wesentlichen dem in Wien seßhaften »Verein der Musiklehrer an den Lehrerbildungsanstalten Österreichs« verdanke, sowie sehr belehrende Erfahrungen, welche ich gelegentlich meiner Vorträge und praktischen Demonstrationen über »Stimmbildung« bei den Universitätsferialkursen für Lehrer in Linz im vorigen Sommer zu sammeln Gelegenheit hatte, zwingen mich leider zu der Konstatierung, daß Lehrplan und Lehrpraxis an diesen Anstalten den oben betonten Anforderungen absolut nicht entsprechen.

Die Ausbildung der Volksschullehrer an den Lehrerbildungsanstalten für Gesangsunterricht muß unbedingt erweitert und vertieft werden. Hiebei wären besonders folgende Punkte zu berücksichtigen:

1. Dem Fache »Unterrichtssprache« ist eine systematische, theoretische und praktische Anleitung zur richtigen Bildung der Sprachlaute auf physiologisch-phonetischer Grundlage anzugliedern.

2. Dem Gesangsunterricht obliegt eine theoretisch-praktische Einführung in die Elemente der Ton- und Stimmbildung, Kenntnis der Anatomie, Physiologie und Hygiene der Stimmorgane, die Gesetze der Atmung, Körperhaltung, richtige Einstellung der Sprach- und Gesangsorgane, Resonanzlehre und möglichste Rücksichtnahme auf die Beseitigung spezieller stimmlicher und sprachlicher Mängel der einzelnen Zöglinge, die in den vielen gemischtsprachigen Ländern Österreichs viel mehr ins Gewicht fallen, als irgendwo sonst.

Die Betätigung der Zöglinge im Sologesang ist die Voraussetzung hiezu.

3. Beschaffung ausgiebiger Gelegenheit der Zöglinge zum Dirigieren von Chören und besonders von Kirchenmusik. Einführung in die einschlägige Literatur, da der Volksschullehrer besonders am Lande für den Kirchendienst und für die Direktion von Gesangsvereinen gut vorbereitet sein soll.

4. Es ist die Errichtung von Spezialkursen für Sprechtechnik, Tonbildung und Chordirigieren an den Lehrerbildungsanstalten anzustreben. Bis zum Ausbaue derartiger Institutionen ist bei Lehrerbildungszöglingen sowie bei jungen Lehrern der Besuch von Musikfachschulen in den großen

Städten, z. B. der Musiklehrerbildungskurse und der Chordirigentenschule an der k. k. Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien, zu begünstigen, denen ohne Schwierigkeit Parallelkurse in Prag, Graz, Brünn, Lemberg usw. an die Seite zu stellen wären. Für kleinere Provinzorte wäre durch Wanderlehrer und Ferialkurse fortbildend zu wirken.

In Deutschland haben sich derartige Institutionen schon seit einigen Jahren der Förderung der Schulbehörden besonders der großen Städte, allen voran Frankfurt, Berlin, und seit 1907 auch des preußischen Staates zu erfreuen, und wenn wir auch diese meist halbjährigen Fortbildungskurse und die allzukurzen Ferialkurse bloß als einstweiligen Notbehelf, als Vorläufer einer durchgreifenden Reform des Gesangsunterrichtswesens an den allgemeinen Schulen ansehen, so ist doch ein Weg zur Regeneration der Lehrkräfte damit eröffnet worden, der ohne Zögern auch in Österreich beschritten werden sollte. Die Notwendigkeit solcher Kurse ist auch in den Kreisen der österreichischen Lehrerschaft schon wiederholt betont worden.

Sollen wirklich praktische Erfolge erzielt werden, müßten von vornherein zweierlei Ziele ins Auge gefaßt werden, wie auch von Martens am vierten musikpädagogischen Kongreß zu Pfingsten 1908 in Berlin überzeugend dargelegt wurde. Es müßten erstens Kurse in größerer Zahl geschaffen werden zur Fortbildung für nicht fachmännisch vorgebildete Volksschullehrer, zweitens Kurse zur Weiterbildung der fachmännisch durchgebildeten Gesangslehrer an den höheren Schulen, vor allem aber an den Lehrerbildungsanstalten. Diese letzteren Kurse müßten, wie Martens mit Recht fordert, von hervorragenden Meistern geleitet, das Bedeutendste auf musikwissenschaftlichem, pädagogischem und praktischem Gebiete den Teilnehmern zugänglich machen.

Eine entsprechende Umgestaltung des Lehrplanes und der Lehrmittel, also der Sprach- und Liederbücher der Volks- und Bürgerschulen und besonders der Gesangsschulen für die Lehrerbildungsanstalten ist selbstverständlich die notwendige Voraussetzung des modernisierten Unterrichtes, ebenso wie eine Erhöhung der Stundenzahl für den Gesangs- respektive Sprachunterricht in angemessenen Grenzen.

An allen Schulen von der Bürgerschule inklusive aufwärts sollen Spezialfachlehrer für Gesang bestellt werden. Den in einer Petition des deutschen musikpädagogischen Verbandes an das preußische Kultusministerium enthaltenen konsequenten Vorschlag, auch an den mehrklassigen Volksschulen das Fachlehrersystem für den Gesangsunterricht einzuführen, halte ich aus finanziellen und auch aus schultechnischen Gründen für einstweilen undurchführbar, von ausnahmsweise günstigen lokalen Verhältnissen abgesehen.

Eine Konsequenz der Forderung einer erhöhten theoretisch-praktischen Ausbildung der Gesangslehrer an den höheren Schulen ist die Trennung des Gesangsfaches von den Instrumentalunterrichtsfächern.

Für die Lehrerbildungsanstalten ergibt sich weiters die Notwendigkeit einer Reform des Prüfungsstatuts derart, daß nur bei der Lehrbefähigungsprüfung für die Volksschulen die Gesangsprüfung obligatorisch bleibt, während die Prüfung für das Gesangslehrfach an Bürgerschulen nicht mehr in das Bereich der Lehrerbildungsanstalten fällt oder zum mindesten gelegent-

lich der Bürgerschulprüfung nach einem neuen Statut geprüft werden müßte, das wesentlich höhere Anforderungen zu stellen hätte als die bisherige Musikstaatsprüfung aus Gesang. Hierüber soll später noch ausführlicher gesprochen werden.

An den Mittelschulen ist der Gesang ein freies Nebenfach, mit Auswahl der Schüler, ohne eigentlichen Lehrplan, die Lehrmittel respektive Methoden sind ohne jede fachliche Kontrolle. Findet sich kein musikalischer Dilettant, eventuell mit Staatsprüfung, für das Musiklehramt im Lehrkörper, so wird ein alter Regenschori oder ein Instrumentenspieler damit betraut und vom Ministerium genehmigt. Was würde ein Schuldirektor und seine Oberbehörde tun, wenn kein geprüfter Mathematiklehrer zur Stelle wäre? Oder kein Lateinlehrer? Warum stellt man dafür keine Klavier- oder Violinlehrer an, die doch häufig vom Latein und Mathematik ebensowenig verstehen wie vom Singen?

Stellen wir vor allem fest, daß eine präzise und gründliche Ausgestaltung des Lehrplanes für den Gesangsunterricht an den Mittelschulen geschaffen werden müßte. Es soll eine systematische Einführung in die Aufgaben eines musikalisch, sprachlich und technisch richtigen Gesanges mit besonderer Pflege der wertvolleren Chorliteratur und des Blattlesens geboten werden. Statt einige Chöre für den künftigen Eintritt in ländliche Liedertafeln vorzustudieren — bessere Gesangsvereine fordern eine zureichendere Vorbildung, als sie ein absolvierter Mittelschüler in Gesang aufzuweisen hat — sollte eine ernstliche Unterweisung in mindestens vier (nicht zwei) Gruppen stattfinden. Gewiß sollten auch etwas Musikgeschichte und Beispiele der musikalischen Hauptformen nicht fehlen.

Noch einen dunklen Punkt will ich nicht übergehen: die Rücksicht auf die Mutationszeit ist gerade in den Mittelschulen und Lehrerbildungsanstalten, auch in der letzten Klasse der Bürgerschulen, eine äußerst dringliche Angelegenheit, ganz besonders aber in den meist den vier unteren Klassen der Mittelschulen zugehörigen Sängerkonvikten von Kirchen und Klöstern. Es ist ja leider sprichwörtlich geworden: »Wer Sängerknabe war, kriegt später überhaupt keine Singstimme mehr.« Die im Verhältnis zu den großen Räumen fast immer zu schwach besetzten Chöre in den Kirchen und in den israelitischen Tempeln bewirken schon an und für sich eine permanente Überanstrengung der Stimmen, und der Gedanke, durch die beginnende Mutation einen guten Treffer zu verlieren, läßt nur allzuoft den Dirigenten die Rücksicht auf die endgültige Vernichtung einer gesanglichen Begabung vergessen. Hier wäre eine häufige und strenge Fachinspektion eine ernste Pflicht der Behörde. Alle Lehrer in der Schule, alle Chordirigenten wären strenge zur Verantwortung zu ziehen, die aus Eigennutz, Eitelkeit oder Achtlosigkeit die Stimmen der Kinder zugrunde richten.

Auch die Ausnützung der musikalischen Talente als Leithammel für die zweite und dritte Stimme gegen eine Riesenüberzahl der die obere Stimme Singenden ist ein arges Vergehen gegen die jungen Kehlen. Und was im Interesse eines möglichst starken Chores in den oberen Klassen gegen die unreifen Männerstimmen, Tenöre wie Bässe, gesündigt wird, ist mindestens ebenso unverantwortlich.

Man breche doch endlich mit der Meinung, daß das Singen und die Liederauswahl in den Schulen den Hauptzweck habe, die offiziellen Feiern mit ein paar Nummern aufzuputzen. Eine Sehnsucht, diese Chöre in das Leben mitzunehmen, besteht bei den Schülern sicher nicht. Aber sonst haben sie in vielen Fällen nichts, gar nichts gelernt und weder Gehör, noch Gemüt, noch Geschmack sind veredelt worden.

Dafür erregen die dem Gymnasium entwachsenen Hochschüler in den Wirtshäusern mit ihren Bier-, um nicht Tierstimmen zu sagen, das Entsetzen der Gäste. »Heute singen die Doktoren«, sagen die Philister, zahlen schleunig und gehen, wenn nicht der Wirt die »Herren Gaudeamus«, wie der alte Bruckner sie nannte, in einem teuer vermieteten Kellerloch abgesperrt hält. Damit wären wir nun bei den Hochschulen angelangt.

Was bietet die Hochschule ihren Hörern an Gesangsunterricht? Im Lektionskatalog der Wiener Universität findet sich bloß ein »Gesangskurs für Anfänger mit geringen Vorkenntnissen zur Vorbereitung für den Männerchorgesang«. Fehlt noch die Anmeldestunde für den allerdings vorzüglichen, immer jugendfrischen akademischen Gesangsverein, der sich freilich unter der Leitung eines Universitätsmusikdirektors erster Qualität, wie an ausländischen Universitäten — ich nenne z. B. Leipzig und Upsala — erst zu einem führenden Chorinstitute ausgestalten könnte. Für die Mittelschul-Lehramtskandidaten finden sich im Lektionskataloge Kurse für Stenographie, Zeichnen, Malen, Turnen; warum fehlen Kurse für Sprechtechnik, Stimmbildung, Methodik und Literatur des Solo- und Chorgesanges, Disziplinen, die nicht bloß für Lehramtskandidaten, sondern auch für viele andere Hochschüler großes Interesse hätten?

Gleich das akademische Lehramt ist ein Feld, auf welchem eine deutliche und wohlklingende Redeweise das Verständnis und den Eindruck wesentlich erhöht. Es ist ein offen zugestandener Krebsschaden des Universitätslebens, daß so viele wertvolle Kollegien schlecht besucht werden, weil man dem Professor besser in seinem Buche als in seiner Rede folgt. Eigentlich ist es verwunderlich, daß man die Verleihung der Dozentur nur von der Habilitationsschrift abhängig macht und nicht auch vom Nachweis der Redebefähigung.

Aber nicht bloß die Lehrer, auch die angehenden Theologen, Richter, Advokaten, Politiker würden zweifellos in hellen Scharen diese Kurse für Sprechtechnik und großenteils auch solche für die Pflege des veredelten und gesteigerten Klangvermögens im Gesange frequentieren, die ihnen an den Kunstfachschulen aus vielen Gründen nicht zugänglich sind.

Und zu guter Letzt noch eine Anregung: Parallel zu den »Volkssingvereinen« hätten akademische Studentenliedervereine an den Hochschulen zur Pflege und Reinerhaltung des ein- und mehrstimmigen Studentenliedergesanges weite Kollegenkreise für sich und könnten auf dem Gebiete des literarischen und musikalischen Geschmackes sehr fruchtbar wirken. Manche historische und kulturelle Erinnerung und Anregung aus alter Studentenzeit und -sitte könnte auf diesem Boden gewonnen und gepflegt werden. Vielleicht würden sich die akademischen Gesangsvereine der Schöpfung und Ausgestaltung einer solchen Institution annehmen.

Ein drastischer Beweis, wie wenig Interesse die Schulbehörden dem Gesangsunterrichte zuwenden, ist der, daß die Kontrolle und Regelung

dieses Unterrichtszweiges eine rein formale ist. Die Landes- und Bezirksschulinspektoren, denen die Aufsicht über den Gesangsunterricht an den allgemeinen Schulen obliegt, sind in den seltensten Fällen auch nur in bescheidenem Ausmaß musikalisch und betrachten dieses Fach als unwichtiger als alle anderen und zugleich als unbequem, da ja die Tatsache und das Eingeständnis ihrer Laienhaftigkeit für Inspektor und Lehrer gleich peinlich sind. Die fachliche Spezialausbildung, welche der Zeichenunterricht erfordert, fand ihre Würdigung durch die Anstellung von eigenen Inspektoren für dieses Fach. Über die Musik, speziell aber über den Gesang, muß noch immer ein als Philologe oder Naturforscher ausgezeichner Schulmann die Kontrolle ausüben, für die er gar keine Qualifikation hat. Und dabei führt er auch noch den Vorsitz bei allen staatlichen Fachprüfungen aus diesem Gegenstande!

Wie schwer diese ungenügende Beurteilung, Beachtung und Förderung des Gesangs- und Musikunterrichtes von den Lehrern empfunden wird, beweist eine von den Gesangs- und Musiklehrern aller Mittelschulen und Lehrerbildungsanstalten Österreichs an die Behörde gerichtete Petition um Fachinspektoren, welche aber bis heute ohne Wirkung geblieben ist.

In der Hand der Lehrerschaft liegt das Schicksal der Sprech- und Singweise der nächsten Generation. Dies ist doch eine so wichtige, große und verantwortungsvolle Angelegenheit, daß sich der Staat endlich entschließen sollte, dem Sprech- und Gesangsfache die gleiche Stelle mit den übrigen Unterrichtsfächern zuzugestehen.

Wenn die Versuche der Musiklehrer, an den höheren Schulen die Rangsgleichstellung mit den Lehrern der übrigen Unterrichtsfächer zu erlangen, bis jetzt vollständig erfolglos blieben, ist dies allerdings nicht auf die Unterschätzung des Faches allein zurückzuführen, sondern auch auf den vielleicht allzuoft zutreffenden Einwand, daß sowohl die allgemeine, als auch die spezielle pädagogische Vorbildung der Musiklehrer ihre organische Eingliederung in den betreffenden Lehrkörper nicht tunlich mache.

Hier muß nun die energische Forderung einsetzen, daß bei der Fixierung des Bildungsganges für Musikfachlehrer an höheren Schulen ein solches Maß allgemeiner Bildung mit exquisitem Fachkönnen vereinigt werde, welches von vornherein jene wissenschaftliche und soziale Gleichwertigkeit garantiert, die heute in der Matura und dem Einjährig-Freiwilligen-Recht kulminiert. Mancher musikbegabte junge Mann mit Mittelschulbildung wird sich mit Freuden dem Gesangslehrberufe widmen und an der Musikhochschule auch einen mehrjährigen Fachlehrerbildungskurs absolvieren, wenn er damit die Anwartschaft auf eine angesehene sichere Stellung erwerben könnte. In einem Dezennium würde ein Nachwuchs gut begabter und ausgezeichnet gebildeter Gesangslehrer erstehen, der zur Hebung des Musiklehrerstandes an und für sich eine entscheidende Rolle spielen würde.

Sicher ist, daß der 1907 vom preußischen Kultusministerium herausgegebene, vielberufene Hallenser Prüfungserlaß einen ernst zu nehmenden Schritt zu diesem Ziele bedeutet: wissenschaftlich gebildete Gesangslehrer an höheren Lehranstalten zu gewinnen.

Leider sind aber die Anforderungen an die praktische gesangliche Ausbildung so niedrig, um nicht zu sagen erniedrigend gestellt, daß von

einer fachlichen Qualifikation auf Grund dieser Prüfung absolut nicht die Rede sein kann. Der ganze Zuschnitt der allgemeinen musikalischen Forderungen des Hallenser Erlasses deutet darauf hin, daß der wichtigste Punkt, das gesangliche Können der Lehrer, wie bisher immer, am wenigsten berücksichtigt wurde. Es wird damit wieder offiziell für die zwei schädlichsten aller Lehrertypen, den präpotenten musikalischen Dilettanten und den im Gesangsfache permanent gemeingefährlichen Instrumentalisten Bresche gelegt. Wenn auch eine theoretische Kenntnis der Gesangstechnik und der Pädagogik des Schulgesanges gefordert wird, so beleuchtet der praktische Teil dieser Prüfung in zu merkwürdiger Weise die Bescheidenheit der Behörde dem Gesangslehrer gegenüber. Sie verlangt unter anderen »die Fähigkeit, Choräle, Volkslieder oder einfache Kunstgesänge mit Verständnis und guter Tonbildung vorzutragen, beziehungsweise wenn die Mittel hiezu nicht ausreichen, wenigstens einige kürzere Phrasen aus einem solchen zu singen«.

Damit ist ja ein Diplom für jeden Singunfähigen in nahe Aussicht gestellt, er braucht ja nur wahrheitsgemäß zu erklären, »seine Mittel reichen nicht aus mit Verständnis und guter Tonbildung« ein Lied zu singen, er vermöge aber doch »einige kürzere Phrasen« von sich zu geben, die die Prüfungskommission der Universität Halle zufrieden stellen müßten.

Da ist ja die österreichische Staatsprüfung für Gesang noch unerbittlicher. Sie verlangt klipp und klar als um und auf des Nachweises der praktischen, gesanglichen Befähigung: die Fertigkeit, ein einfaches Lied a vista zu singen und in den gebräuchlichen Schlüsseln zu lesen, wozu noch der Vortrag eines vom Kandidaten gewählten Liedes als Ergänzung tritt. Dafür ist die Frage nach dem Wie hier überhaupt vermieden.

Wenn ein solches gesangliches Können für einen staatlichen Gesangslehrer in Preußen und Österreich hinreicht, so ist es eigentlich verwunderlich, daß die Unterrichtsresultate nicht noch weit ungünstiger sind, als sie es in Wirklichkeit sind.

Da das Statut der österreichischen Staatsprüfungen für das Gesangslehramt in der Quintessenz seiner übrigen theoretischen und musikalischen Anforderungen eher noch hinter dem Hallenser Erlaß zurückbleibt, die österreichische Prüfung aber auch noch zur Errichtung von Privatmusikschulen für Kunstgesang berechtigt, so ist hier der Moment zu erklären, daß diese Prüfung eine gänzlich ungenügende, ja verderbliche Institution ist, da sie durch das Niveau ihrer theoretischen und praktischen Forderungen das Eindringen gänzlich unfähiger und unberechtigter Elemente in den öffentlichen und privaten Gesangsunterricht direkt begünstigt.

Wenn wir uns nun dem Gesangsunterricht an den Musikschulen zuwenden, so finden wir den Lehrplan an den größeren Instituten meist so eingerichtet, daß der Gesangseleve nach Eignung sich für Bühne, Konzert und Lehrberuf ausbilden kann. Allerdings ist letztere Möglichkeit gewöhnlich nur im Sinne der Vorbereitung für die Ablegung der soeben charakterisierten Staatsprüfung geboten.

Die einzige modernen und hochgestellten Anforderungen für die Ausbildung im Gesangslehrfache entsprechende Anstalt in Österreich ist

der Musiklehrerbildungskurs an der k. k. Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien, welcher folgende Disziplinen umfaßt: Fortbildung im Sologesang, allgemeine Pädagogik, musikalische Erziehungslehre, Unterrichtsmethodik für Gesang, Gesangsliteratur, Ästhetik, Akustik, Anatomie, Physiologie und Hygiene der Stimmorgane, Instrumentenkunde, Geschichte der Musik, musikalische Fortbildung, umfassend praktische Harmonielehre, Kontrapunkt und Formenlehre, Klavierbegleiten und Transponieren; Chorschule, Hospitieren und praktische Unterrichtsübungen in den Vor- und Ausbildungsklassen der Akademie. Bei mangelnder Vorbildung ist auch Gelegenheit zum Studium von Sprachen und des mündlichen Vortrages geboten. Die Ausgestaltung dieser Kurse, die derzeit nur für Gesang, Violine, Klavier und Orgel eingerichtet sind, zu einer vorbildlichen hochschulmäßigen Musiklehrerbildungsanstalt und die Begründung gleichartiger Anstalten in anderen großen Städten ist die conditio sine qua non, wenn der Staat ernsthaft die Erziehung von gründlich gebildeten Musikfachlehrern anstreben will.

Die Nachteile des Massenunterrichtes in den großen Musikanstalten aller Kulturländer werden immer wieder beklagt, aber leider nicht verbessert. Die zu geringe Zeit und Gelegenheit zum individualisierenden Unterricht, der meist schwerfällige Stundenplan, der die Arbeitsenergie und die Übungszeiten der Schüler beeinträchtigt, das Produktionsunwesen, das von der größten bis zur kleinsten Schule hinab in neuerer Zeit das Maß pädagogischen Trainings für die Öffentlichkeit zum größten Schaden der ruhigen Entwicklung der Schüler weit überschreitet, sind Schattenseiten, die erst dann ihre Wirkung zeigen, wenn der Schritt aus der Schule ins öffentliche Wirken sich vollzogen hat und nun gerade die in der Schule gezüchteten Paradetalente versagen, da die wenigen gedrillten Nummern nicht lange reichen und eine systematische, zu selbständiger Weiterentwicklung befähigende Durchbildung leider nur zu oft fehlt. Infolge des in den Schulen viel zu wenig durch strengere Statuten bekämpften Triebes der Schüler und ihrer Eltern nach raschester Erwerbsfähigkeit, welchem noch die gewissenlosen Lockungen mancher Theateragenten Vorschub leisten, die mit den unreifsten Talenten Schacher treiben, ist gerade im Gesangsfach die Zahl der Schüler, die einen lehrplanmäßigen Unterricht von drei bis fünf Jahren absolvieren, kaum mit 30 bis 40% zu veranschlagen. Die Folge davon ist: das maßlos anwachsende Sängerproletariat.

Die kleinen Privatschulen mit sogenanntem Öffentlichkeitsrecht, das aber in Österreich nur darin besteht, daß die zuständige Behörde (die Statthalterei) mitteilt, »sie habe keinen Grund, die Errichtung der Schule zu verbieten«, sind zwar zum Nachweis verpflichtet, daß der Unterricht von lehrbefähigten Personen erteilt wird, aber nicht einmal das so wunderleicht zu erwerbende Staatsprüfungszeugnis ist hiezu unbedingt nötig, sondern vage Ausweise über bisherige Betätigung und Berufungen auf einzelne Personen, deren Gutachten, wenn es einmal ungünstig lautet, nicht einmal immer berücksichtigt wird, reichen völlig hin, um eine solche Schule erstehen zu lassen.

Wird ein Teil der besprochenen Mängel an Gründlichkeit und Individualisierung der Ausbildung an den großen Instituten wenigstens durch

die Vorteile der Wechselwirkung ausgeglichen, die ein großes an Talenten reiches Ensemble bietet, so fällt für die kleineren Privatschulen dieser Faktor meist weg und bleibt nur der nach dem Muster der großen Anstalten zugeschnittene Lehrplan übrig, mit allen Verkürzungen der Schüler an Zeit und Übungsgelegenheit, aber womöglich einer noch größeren Anzahl von Produktions- und Übungsabenden zu Reklamezwecken.

Es gibt gewiß auch eine Reihe vorzüglicher kleinerer Musikschulen, die durch die Tüchtigkeit der Lehrer sowie durch die reelle und kunstgemäße Unterrichtsweise ausgezeichnete Erfolge erzielen und verdientes Renommee besitzen. Ich betone diese Tatsache ausdrücklich, bevor ich das peinlichste Kapitel der Musik- und Gesangspädagogik erörtere, das behördlich konzessionierte und das nicht konzessionierte, aber doch geduldete Gesangscharlatanen- und Theaterschulenproletariat.

In den Musik-, Gesangs- und Theaterschulen dieser Art fehlt meist ein eigentlicher Lehrplan und ist nur ein Stundenplan und der Honorartarif vorhanden, der natürlich der Lage der Schule und den Verhältnissen angepaßt ist, die eine erfolgreiche Konkurrenz mit den Privatlehrern ermöglichen. In den äußeren Bezirken Wiens und nicht bloß in diesen gibt es laut Zeitungsinseraten ausgezeichneten Gesangsunterricht, eventuell in zwei bis vier Sprachen, für eine Krone, ja auch für 60 Heller und sogar bevorzugt — gegen Mittagstisch in anständiger Familie. Dementsprechend erhält man laut Maueranschlägen und Prospekten in Musikschulen auch Gesangsunterricht »bis zur höchsten Ausbildung« von acht bis zwölf Kronen aufwärts pro Monat.

Die Aufnahme, manchmal besser gesagt die Anlockung der Schüler, geschieht ohne Rücksicht auf Stimmanlage, Erscheinung und Lebensalter, jeder kann werden, was er zu werden wünscht, wenn er nur zahlen kann. Sogar an Freiplätzen mangelt es nicht, die zur Reklame für die Schule und zum Ruin der Talente errichtet sind, die nicht selten kontraktlich gebunden werden, bis zum Ende ihrer Ausbildung, gleichbedeutend mit dem Ende ihrer Stimmittel, an derselben Schule zu bleiben. Es würde sich lohnen, der Öffentlichkeit eine Statistik der Hekatomben von hiedurch vernichteten Existenzen vorzulegen, doch verbietet mir dies heute die vorgerückte Zeit und ein Gefühl der Befangenheit, gerade an Beispielen aus unserer Stadt die Belege für einen in allen musikalischen Ländern gleich beschämenden Zustand bringen zu sollen, der weit weniger den armen Leuten zur Last fällt, die ihren Erwerb suchen wie sie eben können, als jenen Instanzen, deren Amt und Pflicht Schutz und Pflege von Kunst und Unterricht ist.

Die großen künstlerischen und sozialen Schäden, die die bestehenden Verhältnisse im Kunstgesangsunterricht sowohl für den ernsten und tüchtigen Teil der Lehrer als auch für die Gesangsschüler zur Folge haben, können nur durch energischen Zusammenschluß der berufenen Faktoren bekämpft werden.

Vor allem ist anzustreben:

1. Die Schaffung eines musikpädagogischen Verbandes in Österreich nach dem Vorbilde des bereits seit Jahren erfolgreich wirkenden deutschen musikpädagogischen Verbandes, der die Besserung des gesamten Unter-

richtswesens und die dadurch bedingte Hebung des Musiklehrerstandes bezweckt.

2. Erhöhte Forderungen von Seiten des Staates hinsichtlich des Nachweises der Lehrbefähigung.

Als Niveau für die Staatsprüfung aus Gesang könnte das neue Prüfungsstatut des Musiklehrerbildungskurses an der k. k. Musikakademie in Wien angenommen werden, welches sich im wesentlichen mit den vom deutschen musikpädagogischen Verband normierten Forderungen deckt.

3. Die Schaffung von staatlichen Fachinspektoraten für Gesang, Instrumentalmusik und Musiktheorie.

Die regelmäßige Inspektion sämtlicher Musikschulen hätte nicht bloß die Einhaltung der erst nach fachmännischer Begutachtung von der Behörde zu genehmigenden Lehrpläne und die Unterrichtserfolge zu kontrollieren, sondern es müßte ihr ganz besonders die Überprüfung der Anlagen jener Schüler zustehen, die behufs berufsmäßiger Ausbildung aufgenommen sind.

Schon vor zwei Jahren wurde auf Grund eines von mir ausgearbeiteten Memorandums der Vorschlag einer Enquete zur Beratung einer Reform des Musikunterrichtswesens, vor allem der Musikstaatsprüfung, und der Musiklehrerausbildung, sowohl von Seite der hohen Unterrichtsbehörde wie von Seite der musikalischen Fachkreise zustimmend aufgenommen und nur die gleichzeitig eingeleitete Verstaatlichung des Konservatoriums bewirkte einen Aufschub dieser Aktion, da die Organisation der ersten staatlichen Musikschule in Österreich, der k. k. Akademie für Musik und darstellende Kunst, ja schon an und für sich einen Teil der schwebenden Fragen zur Entscheidung bringen mußte. Ich halte nunmehr den Zeitpunkt einer endlichen Inangriffnahme des Ausbaues des Musikunterrichtswesens in Österreich für gekommen und hoffe, daß der Staat diesmal mit den Fachmännern Hand in Hand gehen wird.

Der durch den Kongreß geschaffene direkte Kontakt der leitenden Unterrichtsbehörden so vieler Länder, deren Vertreter hier anwesend sind, mit dem Musiklehrstande selbst ermutigt mich, folgende Resolution zur Diskussion und eventuellen Beschlußfassung vorzulegen:

Da die Reform des Musik- und besonders des Gesangsunterrichtes eine notwendige Bedingung für den Fortschritt der Kunst und der allgemeinen Kultur bedeutet, soll in jedem Staate eine Enquete einberufen werden, an welcher Vertreter der Unterrichtsbehörden und aller Fachkreise teilzunehmen haben.

Gegenstände der Beratung dieser Enquete sollten sein:

1. Feststellung der Lehrziele und Lehrpläne für Musik nach modernen Grundsätzen in allen Schulkategorien, besonders aber für die Anstalten zur Ausbildung von Gesangslehrern für allgemeine und Fachschulen.

2. Regelung des Prüfungswesens.

3. Vorschläge zur ideellen und materiellen Hebung des Musiklehrerstandes.

An der Diskussion nehmen Prof. Jodl, Oberstleutnant Steiner und Andere lebhaft zustimmend teil. Die Resolution Professor Haboeck wird einstimmig angenommen.

2. Dr. Paul Moos (Ulm): »Die Ästhetik des Rhythmus bei Theodor Lipps.«

Beginn 4 Uhr 20 Min. — Schluß 4 Uhr 40 Min.

Die Absicht, eine Charakteristik der psychologischen Musikästhetik in ihrer Gesamtheit zu entwerfen, habe ich aufgegeben wegen der Kürze der uns bemessenen Redefrist. Ich bitte um die Erlaubnis, in Ergänzung meines auf dem letzten Kongreß zu Basel gehaltenen Vortrages über »Theodor Lipps als Musikästhetiker« nun auch noch die von Lipps aufgestellte Ästhetik des Rhythmus würdigen zu dürfen. Aber auch dies Vorhaben bedarf — wiederum im Hinblick auf die knapp bemessene Zeit — einer mehrfachen Einschränkung. Es bleibt mir vor allem versagt, den positiven Gehalt der von Lipps gegebenen rein empirischen, meisterhaften Erörterungen über das Verhältnis des zeitmessenden zum akzentuierenden Rhythmus zu berühren. Ich muß mich auf die Behandlung beschränken, die der Rhythmus im systematischen Aufbau der Lippsschen Ästhetik gefunden hat. Dabei erscheine ich nun allerdings wieder als der Geist, der verneint, hoffe aber auf das Zugeständnis, daß diese Verneinung im Dienste eines positiven Gedankens geschieht.

Lipps gründet die ästhetischen Lustgefühle auf die Bequemlichkeit der Seele. Er glaubt einen Grund zur Lust gegeben in dem Maße, als psychische Vorgänge oder Komplexe von solchen der Seele »natürlich« seien, das heißt, ihr Vollzug in der Seele oder ihrer Natur günstige Bedingungen finde. Diese sensualistische Auffassung legt Lipps ohne jede Einschränkung auch seiner Ästhetik des Rhythmus zugrunde.

Er stellt sich selbst die Frage, wie wir denn zu der regelmäßigen Betonung des ersten von zwei Taktschlägen oder überhaupt zu solchem regelmäßigen Wechsel kommen. Die Antwort findet er in der Tatsache oder dem Gesetz, daß in unserem psychischen Geschehen überall natürlicherweise ein Wechsel der Spannung und Entspannung der Aufmerksamkeit stattfinde. Zu dieser Spannung und Entspannung der Aufmerksamkeit läßt Lipps, um das Entstehen des Rhythmus zu erklären, noch hinzutreten das Gesetz der Gleichförmigkeit des sukzessiven psychischen Geschehens, insbesondere der Gleichförmigkeit des apperzeptiven Tuns. Dieses Gesetz besagt in unserem Falle: habe ich einmal in bestimmter Weise begonnen, mich innerlich zu spannen und zu entspannen, so besteht in mir die Tendenz, in diesem Wechsel oder dieser Aufeinanderfolge von Spannung und Entspannung zu verbleiben.

Dieses beides zusammen ergibt, nach Lipps, das Gesetz oder die Tendenz des regelmäßigen Wechsels der Betonung. Es ist nicht zu verkennen, daß diese Auffassung den Rhythmus bis jetzt lediglich als ein Aufmerksamkeits- und Apperzeptionsphänomen behandelt und das, was seinen ästhetischen Wert ausmacht, nicht berührt.

Den gleichen Charakter trägt die von Lipps gegebene Deutung der durch den Rhythmus bedingten ästhetischen Lust. Nicht aus dem Er-

fassen eines in und mit dem Rhythmus gegebenen objektiven geistigen Momentes leitet er diese Lust ab, sondern wiederum aus der angeblichen Angemessenheit der rhythmischen Folge an die »Natur« der Seele oder aus der bequemen Übereinstimmung des objektiv Gegebenen mit dem subjektiven Bedürfnis. Wie er das Entstehen des Rhythmus erklärt aus den Auffassungsbedingungen der Seele, so glaubt er konsequenterweise nun auch umgekehrt, daß die objektive rhythmische Folge dem apperzeptiven Verlangen der Seele entgegenkomme. Er konstatiert, daß, wenn jedesmal von zwei Schlägen der Reihe der erste objektiv betont ist, das heißt lauter klingt, dieser lautere Taktschlag jedesmal die Auffassungstätigkeit in höherem Grade beanspruche, eine stärkere Spannung derselben fordere. In dieser Tatsache findet Lipps eine Übereinstimmung des objektiv Gegebenen mit dem subjektiven Bedürfnis: »Jenes«, sagt er, »bietet sich von sich aus, das heißt, vermöge seiner eigenen Beschaffenheit, zu der Weise der Auffassung dar, auf welche die Gesetzmäßigkeit meiner Auffassungstätigkeit hinweist«. Diesen Einklang, diese für die Seele vorhandene Möglichkeit, sich angemessen und bequem betätigen zu können, hält Lipps für den »natürlichen« Grund der Lust am objektiven Rhythmus. Es ist wiederum nicht zu verkennen, daß er auch mit diesen Ergänzungen den ästhetischen Boden noch nicht betreten hat, sondern nur jene Lust oder jenes Wohlbehagen erklärt, das aus der ungehinderten, erleichterten Betätigung unserer psychischen Funktionen entspringt.

Und von dieser Neigung, den Rhythmus zurückzuführen auf die psychischen »Bedürfnisse« des auffassenden Subjektes kommt Lipps nun nicht mehr los. Das Prinzip der Angemessenheit an die »Natur« der Seele liegt allen seinen weiteren Deutungen zugrunde. Wie er aus jenem »Bedürfnis« die Betonung einzelner Elemente ableitet, so des Weiteren auch die Unterordnung der unbetonten Elemente unter dieses eine. Dem Bedürfnis der Betonung stellt er das Einheitsbedürfnis der auffassenden Seele an die Seite: »Es liegt«, sagt er, »in der Natur unserer Auffassungstätigkeit nicht nur dies, daß sie sich spannt und entspannt oder sich konzentriert und löst, sondern es liegt in ihr. . . . vor allem die Tendenz, ein Mannigfaches zusammenzufassen. Oder, mit anderen Worten: Es liegt in der Seele. . . . neben der Tendenz der Zusammenfassung zu einer Einheit auch die Tendenz des Zusammenschlusses in einer Einheit, das heißt, in einem einzigen Elemente. Die Elemente sollen sich nicht nur in die Einheit aus Elementen einordnen, sondern auch innerhalb dieser Einheit wiederum einem einzigen Elemente »monarchisch« sich unterordnen. Von diesem Gesichtspunkte aus besteht das Wesen des Rhythmus nicht mehr in der bloßen Folge von Spannung und Entspannung, sondern dazu kommt als andere Seite die Zusammenfassung von Elementen der Reihe zu gleichartigen Einheiten. Und dies Moment vereinigt sich mit der wechselnden Betonung zu einem Dritten, nämlich zur Unterordnung dieser Einheiten unter die betonten Elemente.

So schließen sich das Bedürfnis der Betonung und das der Einheit bei Lipps zu einem Ordnungsbedürfnis der auffassenden Seele zusammen und das Prinzip der Natürlichkeit bleibt durchaus gewahrt. Ästhetischer Wert käme dem Rhythmus aber immer noch nicht zu, wenn er keine

anderen Eigenschaften besäße, als die ihm von Lipps bis jetzt zugesprochenen.

Lipps selbst ist sich dessen nicht bewußt, er hält an seinem sensualistischen Prinzip weiter fest. Das Ordnungsbedürfnis der Seele muß ihm als Erklärungsgrund dienen für das von ihm angenommene Vorrecht der Gliederung zu Zweien. Er konstatiert eine spezielle Nötigung, jedesmal einen Taktschlag mit einem folgenden zusammenzufassen, und schließt daraus, daß als die zunächst gegebene oder als die »natürlichste« Gliederung, die nach dem Prinzip der Zweizahl erscheine. Diese Behauptung macht später die Ergänzung notwendig, daß, wenn auch die Gliederung der rhythmischen Reihe nach dem Prinzip der Zweizahl als die zunächst natürliche erscheine, darum doch die Gliederung nach dem Prinzip der Dreizahl nicht unnatürlich sei.

Nachdem aus der Natur der Seele die Gliederung nach dem Prinzip der Zweizahl als die »natürlichste« erkannt worden ist, handelt es sich darum, aus eben dieser Natur der Seele des weiteren noch zu erkennen, welchem der beiden zu einer Einheit zusammengefaßten Elemente das Vorrecht der Betonung gebührt. Die von Lipps gegebene Antwort entspricht durchaus seinen sensualistischen Voraustetzungen. Sie lautet: Demjenigen Elemente gebührt das Vorrecht der Betonung, das seiner Natur nach die Auffassungstätigkeit in höherem Maße in Anspruch zu nehmen vermag. Da nun aber immer der Erste von Mehreren oder Vielen diese Fähigkeit besitzt, so glaubt Lipps daraus die »natürliche Tendenz der Anfangsbetonung« ableiten zu dürfen. Wie er aber neben der Gliederung zu Zweien auch die zu dreien als »natürlich« gelten ließ, so kommt er jetzt zu dem analogen Ergebnis, daß, so sehr die Anfangsbetonung die zunächst natürliche sein möge, es doch auch ein Moment gebe, das der entgegengesetzten Betonung einen »natürlichen« Vorzug verleihe, daß es somit neben der Tendenz der Initialbetonung auch eine natürliche Tendenz der Finalbetonung gebe. Auf dieser Grundlage entwirft Lipps eine geistvolle Schilderung von dem »natürlichen« Charakter der objektiv gegebenen trochäischen und jambischen Gliederung und von dem im rhythmischen Ganzen sich vollziehenden Übergang dieser beiden in einander.

Aus denselben Prinzipien leitet Lipps bei der Zusammenfassung von je drei Elementen zu einer Einheit die »natürliche« Tendenz der Zentralbetonung ab und die Notwendigkeit des Amphibrachys. Die gleichen natürlichen Prinzipien lassen eben denselben Amphibrachys aber auch wieder als weniger »natürlich« erscheinen. Denn der natürlichen Tendenz der Auffassungstätigkeit, in einer einzigen, einmal eingeschlagenen Richtung zu bleiben, widerstreitet die Nötigung, zugleich nach entgegengesetzter Richtung sich zu wenden. Dieser Gegensatz ist vermieden in der Zusammenfassung von drei Elementen zum Daktylus und Anapäst. Hier vollzieht sich die apperzeptive Tätigkeit in der gleichen Richtung. Daher sind diese beiden Formen in gewissem Sinne »natürlicher« als der Amphibrachys. Lipps schildert diesen »natürlichen« Charakter der dreigliedrigen Formelemente in analoger Weise wie den der zweigliedrigen, und seine Schilderung trifft zu, so lange man in diesen Gliederungen nichts anderes sieht als ein rein apperzeptives Tun. Sie reicht aber nicht mehr aus, wenn man

sie auf den ästhetischen Wert dieser Formelemente bezieht, sobald man also mehr und etwas anderes in ihnen findet als bloße Aufmerksamkeitsphänomene.

Lipps selbst wird dieses Widerspruches nicht inne. Wie die Entstehung und den ästhetischen Wert, so deutet er schließlich auch die ästhetische Gefühlswirkung des Rhythmus in rein sensualistischer Weise.

Er konstatiert hier zunächst die unbestreitbare Tatsache, daß alle unsere psychischen Erlebnisse mehr oder weniger Einfluß gewinnen auf unsere Stimmung: Jedes einzelne innere Tun oder Verhalten gehört seiner Natur nach einer umfassenden psychischen Zuständlichkeit an, einer allgemeinen Weise der psychischen Erregung; es bildet damit eine Einheit. Lipps ist sich dessen bewußt, etwas allgemein Bekanntes auszusprechen, wenn er sagt, daß Erlebnisse eine entsprechende Stimmung zu wecken vermögen. Die Möglichkeit und den Grad solcher Wirkung macht er abhängig von drei im auffassenden Subjekte liegenden Faktoren: von dem Reichtum des Innenlebens, der Erregbarkeit und dem Hingegebensein im speziellen Fall.

Diese allgemeine Beobachtung wendet Lipps auf den Rhythmus an: Auch die im Rhythmus liegende Bewegung oder das von uns im Rhythmus vollzogene rhythmische Tun gehört zu einer allgemeinen psychischen Zuständlichkeit und Stimmung oder diese gehört zu ihr. Diese Zugehörigkeit ist qualitativer Art: sie ist ein Aneinandergebundensein durch das Band der Gleichartigkeit. Zu jeder rhythmischen Bewegung gehört die gleichartige Stimmung; sie gehört dazu vermöge eben dieser Gleichartigkeit.

Bis zu diesem Punkte hat Lipps nur allgemein bekannte und unbestreitbare Tatsachen konstatiert. An die entscheidende Wendung in seinem Gedankengange treten wir jetzt erst heran.

Die philosophische Ästhetik sieht im Rhythmus ein — wenn auch noch so dürftiges — objektives geistiges Moment verwirklicht, das vom Hörer erfaßt wird. Dieses rein geistige Erfassen hat alsdann — je nach Höhe und Wert des objektiven Gehaltes — eine bestimmte Gefühlswirkung im Hörer zur Folge. Lipps, der jenes objektive geistige Moment in seiner Theorie nicht kennt, läßt folgerichtig auch das die ästhetische Gefühlswirkung vermittelnde und bedingende geistige Erfassen oder das ästhetische Urteil außer Acht und nimmt statt dessen eine unmittelbare Übertragung des Rhythmus auf die auffassende Seele an.

Der im Rhythmus liegenden inneren Lebendigkeit oder inneren »Rhythmik« stellt er die Rhythmik des seelischen Lebens gegenüber: Jedes psychische Geschehen, sagt er, hat seine einheitlichere oder wechselndere Rhythmik oder Ablaufsweise. Und auf diese beiderseitige Rhythmik gründet er die Gefühlswirkung des Rhythmus. Er erinnert daran, daß das Klingen einer Saite im System von Klaviersaiten die verwandt gestimmten Saiten zum Mitschwingen bringt. Da er nun auch die Seele vergleicht mit einem System von Saiten, so liegt für ihn der Hinweis nahe, daß auch jede (psychische) Saite, die in uns angeschlagen werde, die Tendenz habe, verwandt gestimmte Saiten in uns zum Mitschwingen zu bringen. Die »Resonanz des Gleichartigen«, die jedes psychische Geschehen weckt, ist bei Lipps nun zur Resonanz des »in gleicher Rhythmik Verlaufenden« geworden. Vor allem dem Rhythmus selbst spricht Lipps diese rhythmisierende

Wirkung zu; er nimmt an, die Rhythmik des Rhythmus übertrage sich — gewissermaßen analog dem rein physikalischen Vorgang — unmittelbar in eine Rhythmik der Seele. Vom poetischen und musikalischen Rhythmus sagt er, dieser besitze die Fähigkeit, die Seele in einer ihm entsprechenden Weise zu rhythmisieren, da er ja in sich selbst durchaus seelische Bewegung von bestimmter und charakteristischer Art sei. Im Banne seiner Theorie fühlt Lipps nicht, daß er die ästhetische Wirkung des Rhythmus in einem äußerlichen Sinne faßt dadurch, daß er die durch den Rhythmus geweckte gefühlsmäßige Resonanz oder Stimmung gleichsetzt der bloßen Rhythmik oder Form des Wellenschlages des psychischen Geschehens, daß er also bestimmte Stimmungen nur durch die Rhythmik oder Weise des Ablaufes mit bestimmten Rhythmen verbunden glaubt.

* * *

Nun läßt sich aber in ästhetischen Reflexionen über Wesen und Bedeutung des Rhythmus der objektive rhythmische Gehalt auf die Dauer nicht ungestraft ignorieren. Irgendwo und irgendwie drängt er sich unversehens wieder ein. Es bleibt der sensualistischen Theorie — wie die Geschichte der Ästhetik bestätigt — nichts anderes übrig, als an einem bestimmten Punkte in Formalismus umzuschlagen, um durch das auffassende Subjekt das ergänzen zu lassen, was sie im ästhetischen Objekt übergangen hat. So muß auch Lipps, um dem Ausdruckswerte des Rhythmus, also seinem eigentlichen ästhetischen Wesen, gerecht zu werden, nach der Einfühlung greifen, die dem ästhetischen Objekte nachträglich das geben soll, was das Objekt doch als sein ureigenes Besitztum anzusprechen ein Recht hat.

Lipps weist darauf hin, daß psychische Vorgänge oder Erlebnisse, zum Beispiel Empfindungen oder Wahrnehmungen, stärker in uns wirken, wenn sie intensiver apperzipiert zum Gegenstand größerer Aufmerksamkeit gemacht sind. Diese Anspannung der Aufmerksamkeit als solche, also ein rein subjektiver Vorgang, der sich je nach Umständen erstrecken kann auf Betontes und Unbetontes, Starkes und Schwaches, verschmilzt bei Lipps mit der im Objekte selbst liegenden stärkeren Wirkungskraft, also mit demjenigen, wodurch erst die stärkere Anspannung der Aufmerksamkeit bedingt wird.

Etwas intensiver apperzipieren, zum Gegenstand größerer Aufmerksamkeit machen, sagt Lipps, dies heißt gar nichts als.... ihm größere Kraft oder psychische Wirksamkeit **verleihen**. Mit dieser Wendung ist die Vermengung des objektiv Gegebenen und des subjektiven Erfassens vollzogen. Die größere Aufmerksamkeit, die wir dem Objekte zuwenden, ist zu der im Objekte selbst liegenden größeren Wirksamkeit geworden. — Von hier aus ist nur noch ein kleiner Schritt zu der Behauptung, daß, einen Taktschlag »betonen« nichts anderes heiße, als ihn mit gewisser Intensität apperzipieren oder in höherem Grade zum Gegenstand der Aufmerksamkeit machen, auf ihn apperzeptiven Nachdruck legen. Die objektive Betonung ist nun nichts anderes mehr als eine Steigerung der Aufmerksamkeit oder der apperzeptiven Tätigkeit bei der betonten Silbe oder dem betonten Taktschlag. Die Betonung besteht nun

in der von ihr hervorgerufenen stärkeren psychischen Wirkung, das heißt, in der fühlbaren Anspannung der Auffassungstätigkeit, im Dasein dieses Gefühles und im Bewußtsein seines Bezogenseins auf einen bestimmten Taktschlag. Die Anspannung der Aufmerksamkeit und apperzeptiven Tätigkeit wird so bei Lipps zur Betonung selbst.

Daraus erklärt es sich, daß auch die im Rhythmus liegende Bewegung für Lipps zunächst unsere apperzeptive Bewegung ist, unser sukzessives Auffassen, zu einander hinzunehmen. Sogar die im Rhythmus verwirklichte Stimmung, erachtet Lipps zunächst als unsere Stimmung, als eine Weise unseres inneren Tuns oder Erleidens, als eine Weise des Selbstgefühls. Der Rhythmus als psychisches Erlebnis ist nun die Bewegung unserer Auffassungstätigkeit geworden; die im Rhythmus liegende Bewegung unser in das rhythmische Ganze **eingefühltes** Tun. Die Freude am Rhythmus bezieht sich demgemäß auf diese unsere eigene und eigentätige Bewegung in dem rhythmischen Ganzen. Der eigentliche Sinn des Rhythmus liegt in dieser **Einfühlung.**

Auf diese Weise läßt Lipps das geistige Wesen des Rhythmus zustande kommen durch den Hörer und dessen durch eine apperzeptive Bewegung bedingte Stimmung. Wir haben hier also wieder jene dialektische Kreisbewegung vor uns, durch welche Lipps über das Außerachtlassen des im ästhetischen Objekte selbst gegebenen Ausdrucksgehaltes hinwegkommen will, wobei er jedoch notwendigerweise aus der Skylla des Sensualismus in die Charybdis des Formalismus gerät. Das konsequente Festhalten an den Grundprinzipien der rein psychologischen Betrachtungsweise hat auch in diesem Falle nicht zu einer Aufhellung des Problems geführt. Es wird demgegenüber nichts anderes übrig bleiben als die Rückkehr zur tiefer begründeten Einsicht der philosophisch-metaphysischen Ästhetik, unter williger Anerkennung jener hervorragenden Eigenschaften der Lippsschen Arbeit, die in der Beherrschung und scharfsinnigen Durchdringung des empirischen Materials begründet liegen.

Lipps weist übrigens im zweiten Bande seiner Ästhetik auf Seite 66 und 67 selbst darauf hin, daß die Erleichterung oder Erschwerung der Auffassung mit dem ästhetischen Werte des Gegebenen nicht das Geringste zu tun habe.

Ausführlicher werde ich diesen hier nur skizzierten Gegenstand behandeln in einem dem Abschlusse entgegengehenden Buche über die Psychologische Musikästhetik in ihrer Gesamtheit, auf welches schon jetzt zu verweisen ich mir erlaube.

Es folgt eine längere Diskussion, an der sich die Herren Dr. F. Rosenthal, Oberstleutnant Steiner, Dr. Krueger beteiligen. Dr. Krueger faßt seine Bemerkungen in folgendem zusammen: Der Vortragende hat zur Kritik der Lippsschen Rhythmustheorie wenig beigetragen. Das Wesentliche seiner Ausführungen scheint mir die Tendenz zu sein, die erfahrungswissenschaftlich-psychologische Bearbeitung der Tatsachen als für die Ästhetik unfruchtbar hinzustellen. Ich bin nicht der Meinung, daß Lipps' Theorie durchwegs auf unbestreitbare oder auch nur auf eindeutig beschriebene Tatsachen gegründet ist. Aber noch weniger stimme ich der Behauptung zu, Lipps habe

zur »Aufhellung« der Rhythmusprobleme gar nichts beigetragen. Immer wieder faßte der Vortragende seine Bedenken gegen Lipps in dem Vorwurf des »Sensualismus« zusammen. Sensualistisch wäre eine Theorie, die alles auf Sinnesempfindungen und deren Beziehungen zurückführte. Das tut ja aber Lipps keineswegs; er nimmt auf die Empfindungsgrundlage des Rhythmus eher zu wenig Rücksicht. Die vom Vortragenden dargestellten Grundbegriffe seiner Theorie: Spannung und Entspannung, Aufmerksamkeit, Gleichförmigkeit des apperzeptiven Tons, Angemessenheit an die Natur der Seele, Einheits- und Ordnungsbedürfnis, Reichtum des Innenlebens u. s. f. — sie alle bedürfen noch sehr der genaueren psychologischen Analyse. Aber sie alle weisen meines Erachtens auf wichtige Zusammenhänge des wirklichen rhythmischen Erlebens hin und führen weit über die »Psychophysik« der Sinnesempfindungen hinaus. Der Vortragende spricht demgegenüber vom »objektiven geistigen Gehalt« oder »Wesen« des Rhythmus usw., aber er gibt keinen Anhalt, was wir unter diesen Begriffen zu verstehen haben, was sie bedeuten, unabhängig vom geistigen Geschehen selbst. Was bedeutet es z. B. im Farbengebiet oder bei physikalisch ganz gleichförmigen, vom Hörenden aber rhythmisch gegliederten Schallfolgen, die Erscheinungen ausschließlich auf das »objektiv Gegebene« zurückführen zu wollen? Der Begriffsgegensatz »objektiv—subjektiv« sollte wegen seiner Vieldeutigkeit möglichst vermieden werden. In der ästhetischen Diskussion unserer Frage bedeutet er vor allem das Ungenügen an den bisherigen Ergebnissen der wissenschaftlichen Psychologie. Was den Rhythmus angeht, so wird man die experimentell geregelte und zugleich völkervergleichende Beobachtung noch viel weiter führen müssen. Man kann leicht nachweisen, daß die sehr komplexen Erscheinungen der rhythmischen Auffassung keineswegs ausschließlich auf Stärkeunterschieden der Reize beruhen (Beispiel: Orgelrhythmus), sondern wesentlich auch auf Verhältnissen der Zeitdauer, der Tonhöhe, der Klangfarbe u. s. f. Das unmittelbar Gegebene ist jeweils der Komplex, der aus all diesem sich zusammensetzt und besondere Eigenschaften besitzt, über alle Eigenschaften seiner Teile hinaus. Psychologisch läßt sich auch der ausschließende Unterschied nicht aufrecht halten, der bei Lipps noch eine große Rolle spielt: zwischen »objektiven« und »subjektiven«, d. h. gefühlsmäßigen Bewußtseinserscheinungen.

Was versteht der Herr Vortragende unter »objektiver« Ästhetik? und glaubt er die philosophische Ästhetik ohne empirisch-psychologische Verarbeitung aufbauen zu können?

Den Ausführungen Dr. Kruegers gegenüber behält sich Dr. Moos eine ausführliche Erwiderung vor, bis Dr. Kruegers Ansichten im Druck vorliegen werden. Vorläufig ließ derselbe folgende Erklärung dem Protokolle beifügen:

Dr. Moos: Das Urteil darüber, ob ich zur Kritik der Lippsschen Rhythmustheorie viel oder wenig beigetragen habe, überlasse ich unbefangenen Dritten. Die Unterschiebung, als ob ich die er-

fahrungswissenschaftlich-psychologische Bearbeitung der Tatsachen als für die Ästhetik unfruchtbar erachte, weise ich als völlig unbegründet zurück. Ich fordere den Herrn Vorredner auf, mir aus allem, was ich je geschrieben oder gesagt habe, auch nur einen Satz anzuführen, der ihn zur Aufstellung einer solchen Behauptung berechtigte. Niemals habe ich das Recht und die Unentbehrlichkeit empirischer Forschung bestritten, sondern nur ihre Einreihung an der ihr zustehenden Stelle verlangt. Der Herr Vorredner schiebt mir ferner die Behauptung zu, Lipps habe zur Aufhellung des Rhythmusproblems »gar nichts« beigetragen. Es hätte dem Herrn Vorredner nicht entgehen sollen, daß ich die rein empirischen Ausführungen bei Lipps als meisterhaft bezeichne. Meisterschaft auf einem Gebiete pflegt man aber gemeiniglich nur solchen zuzuschreiben, die in irgend einem Sinne Bedeutendes leisten. Meine ganze Kritik richtet sich nur auf den organischen Zusammenhang der Lippsschen Rhythmustheorie mit dem Ganzen seines Systems. Herr Dr. Krueger ist seinerseits keineswegs völlig mit Lipps einverstanden, glaubt ihn aber gegen den von mir erhobenen Einwand des Sensualismus in Schutz nehmen zu sollen. Ich halte demgegenüber alles, was ich gesagt habe, in vollem Umfang aufrecht und stelle Herrn Dr. Krueger anheim, sich über die Tragweite des Begriffes »Sensualismus« in der wissenschaftlichen Ästhetik noch genauer zu informieren. Sehr erstaunt bin ich auch über seinen Wunsch, ich solle ihm sagen, was der Begriff des »objektiv geistigen Gehaltes« oder des »Wesens« eines ästhetisch Wertvollen bedeute, »unabhängig vom geistigen Geschehen« selbst. »Unabhängig vom geistigen Geschehen« existiert das, was diesen Begriffen zugrunde liegt, überhaupt nicht, wenigstens nicht für die philosophische Ästhetik. Vielleicht ist es aber der reinen Empirie vorbehalten, nach dieser Seite noch ungeahnte, neue Aufschlüsse zu geben. Das Phänomen der subjektiven Rhythmisierung ist mir eben so wohl bekannt, wie Herrn Dr. Krueger. Ich weiß sehr wohl, daß in diesem Falle der Rhythmus nur durch die subjektive Zutat des Auffassenden zustande kommt. Es ist mir niemals beigekommen, in diesem speziellen Falle das rhythmische Gesamtergebnis ausschließlich auf das objektiv Gegebene zurückführen zu wollen. Völlig einverstanden bin ich mit Herrn Dr. Krueger darin, daß in der Anwendung der Begriffe »subjektiv — objektiv« die größte Vorsicht und Behutsamkeit zu walten hat, daß die experimentell geregelte und die völkervergleichende Beobachtung angelegentliche Aufmerksamkeit verdiene, daß ferner das rhythmische Ganze als Ganzes besondere Eigenschaften besitzt, die über alle Eigenschaften seiner Teile hinausgehen. Die Frage des Herrn Dr. Krueger, was ich unter »objektiver« Ästhetik verstehe, kann ich nicht beantworten, da ich von »objektiver« Ästhetik nie im Leben gesprochen habe.

Seine letzte Frage habe ich schon zuvor beantwortet, wiederhole aber noch einmal, mit allem Nachdruck: ich halte die empirisch-psychologische Bearbeitung des tatsächlich Gegebenen für notwendig und unentbehrlich, bin aber eben so fest überzeugt, daß die reine

Empirie im Gebiete der Ästhetik nicht ausreicht, sondern nur das Material liefert für die philosophisch-spekulative Zusammenfassung.

Dr. Moos machte schließlich geltend, daß Dr. Krueger selbst unbewußte psychische Funktionen annimmt, behielt sich aber die weitere Begründung dieses Einwandes vor.

3. Engbert Brandsma (Hilversum): »Über die Tonverhältnisse in der alten und neuen Musik.« (Mit Demonstrationen auf einem reingestimmten Harmonium, System Brandsma.)

Beginn 5 Uhr 20 Min. — Schluß 5 Uhr 50 Min.

Wenn die Frage gestellt wird: »Wie viele und welche verschiedene Töne werden in der Musik innerhalb des Umfanges einer Oktave gebraucht?«, so wird ein Pianist mit wenig theoretischer Kenntnis darauf antworten: »Sehr einfach, ich habe auf meinem Klavier sieben weiße und fünf schwarze Tasten innerhalb der Oktave, also zusammen zwölf«. Einen Violinisten befriedigt diese Antwort nicht. Er fängt an zu beweisen, daß bei ihm Ais und B nicht gleich hoch sind und macht dies folgendermaßen: E 1.[1])

So hat der Violinist für jede schwarze Taste des Klaviers wenigstens zwei Töne von verschiedener Höhe; weiter hat er noch das Eis, Fes, His und Ces und die doppelten Kreuze und B-en. Aber auch gleichgeschriebene Noten haben bei ihm nicht immer dieselbe Höhe. So wird im zweiten Satz des Beethovenschen Violinkonzertes das Fis sogenannt scharf genommen E 2.

So gibt es auch drei verschiedene kleine Terzen E 3. Die Beantwortung der zu Anfang gestellten Frage ist also nicht so sehr einfach.

Ich will versuchen, Ihnen eine systematische Darstellung zu geben von den Tönen (oder besser gesagt von den Tonverhältnissen), die in der Musik vorkommen und das Bestehen dieser Verhältnisse durch Experimente beweisen. Ich will Ihnen zuerst eine kurze Beschreibung von dem Instrumente geben, das ich für meine Versuche gebrauchen werde.

Dieses Harmonium hat drei verschiedene Stimmungen:

1. Im Obermanual die temperierte Stimmung, die gewöhnliche Stimmung des Klaviers E 4.

2. Ebenfalls am Obermanual, die pythagoräische Stimmung; dies ist die Stimmung in reinen Quinten, welche mit As anfängt und mit Cis endet; Cis-As ist also keine reine Quinte E 5.

In beiden Stimmungen ist eingestrichenes A der internationale Diapason von 435 Schwingungen in der Sekunde.

3. Hat man im Untermanual die harmonische Stimmung. Diese ist weniger einfach.

Dabei stehen für jede Taste vier Töne von verschiedener Höhe zur Verfügung. Wir haben hier also 48 Töne innerhalb der Oktave, wie in der Tafel angegeben ist.

---

[1]) Die angedeuteten Exempel wurden vom Referenten auf seinem Instrumente vorgeführt. Im übrigen vgl. die beigegebenen Tafeln, Notenbeispiele und Erläuterungen.

Die Stimmung hat folgendermaßen stattgefunden: A^0 ist das internationale A; von da ist in reinen Quinten gestimmt worden an der Dominantenseite bis Dis^0 und an der Subdominantenseite bis B^0; von B^0 aus ist zuerst gestimmt worden als reine Terz D^{-1}; von da in reinen Quinten A^{-1}, E^{-1} usw. bis $Fisis^{-1}$; alle Töne dieser Quintenreihe bilden also mit den schräg links darunter angegebenen Tönen: reine Terzen. Die Töne dieser Reihe sind mit $^{-1}$ bezeichnet, weil sie ein syntonisches Komma $\left[\frac{81}{80}\right]$ tiefer sind als die des gleichen Namens aus der ^{0}-Reihe.

Ebenso ist Ges^{+1} gestimmt als reine Unterterz von B^0 und $Eses^{+2}$ als reine Unterterz von Ges^{+1}; von Ges^{+1} ist in reinen Quinten gestimmt bis H^{+1} und von $Eses^{+2}$ in reinen Quinten bis G^{+2}.

Auf der Tafel hat man also vier horizontale Reihen, jede von 12 Tönen, welche 11 reine Quinten bilden und 12 schräge Reihen, jede von 4 Tönen, welche jede 3 reine Terzen bilden.

Von diesen 48 Tönen innerhalb jeder Oktave werden durch den Mechanismus des Instrumentes stets 36 abgeschlossen, so daß 12 (für jede Taste eine) übrig bleiben. Dies kann in 18 verschiedenen Weisen stattfinden; es können also 18 verschiedene Gruppen gebildet werden.

Als Beispiel sind auf der Tafel die C^0-Gruppe und G^0-Gruppe angegeben.

In jeder Gruppe ist der zweite Ton der mittleren Reihe die Tonika.

Betrachten wir jetzt noch die C^0-Gruppe des näheren.

Wir finden darin alle Töne, die nach den meisten Theoretikern die Tongeschlechter C dur, C harmonisch moll, C melodisch steigend moll und C melodisch fallend moll bilden; in C dur haben wir die reinen Dreiklänge auf der Unterdominante, Tonika und Dominante; fünf reine Quinten C—G, E—H, F—C, G—D und A—E; das D und A stehen nicht auf derselben horizontalen Linie und bilden also keine reine Quinte, was auch der Theorie gemäß ist E 6.

Vergleichen wir nun die C^0-Gruppe mit der G^0-Gruppe. Bei der G^0-Gruppe sind ausgefallen das Des^{+1}, F^0 und A^{-1} und an deren Stelle getreten das F^{+1}, A^0 und Cis^{-1}. Wenn man also von C nach G moduliert, werden in der Tonleiter zwei Töne geändert; für das F kommt ein Ton, der eine kleine Sekunde höher ist und Fis genannt wird, für das A kommt ein Ton, der ein syntonisches Komma höher ist, aber der den Namen A behält; dieses A bildet nun mit dem D eine reine Quinte, aber mit E eine unreine Quinte, also gerade umgekehrt als in C-dur E 7.

Bei der Beschreibung meines Instrumentes war ich gezwungen, meiner Darlegung etwas vorzugreifen. Um Ihnen einen systematischen Überblick von den Schwingungsverhältnissen in der heutigen Musik zu geben, muß ich einige Schritte zurückgehen.

Es ist Ihnen bekannt, daß von den ältesten Zeiten bis heute die Anzahl der Töne oder Tonverhältnisse in der Musik stets zugenommen hat.

Für eine regelmäßige Darstellung ist es zweckmäßig, synthetisch zu verfahren. Historische Betrachtungen und Wahrnehmungen bei Kindern haben mich und auch andere zu folgender Vorstellung von der Entwicklung unseres Tonsystems geführt.

Wir wollen anfangen mit einem System von drei Tönen, aufgebaut durch zwei Quinten, also Tonika, Dominante und große Sekunde und diese in allen Oktaven vertreten. Bequemlichkeitshalber werden wir diese Töne C, G und D nennen und dahingestellt sein lassen, welche absolute Tonhöhe für dieses C angenommen werden soll. Es gibt noch Spuren dieses Systems von drei Tönen. In Holland und vielleicht auch in anderen Ländern singen Kinder bei ihren Spielen vorzugsweise ein Lied, das sie nie in der Schule gelernt haben, aber das durch die Überlieferung bewahrt geblieben zu sein scheint, ein Lied, das sie den Schulliedern, welche sie gelernt haben, weit vorziehen. E 8.

Zwar kommt am Ende ein A vor, aber das Lied fängt mit C an und endet mit G als Tonika, und es ist eigentümlich zu beobachten, daß im Augenblick der Modulation von C nach G als Tonart, das Spiel meistens eine Wendung nimmt.

Durch Hinzufügung der Quinten A und E entsteht das System von fünf Tönen oder das pentatonische System. Nun ist schon genügendes Material vorhanden für hoch ästhetischen musikalischen Ausdruck.

Einige Völker, unter anderen die Javaner, haben noch dieses Tonsystem; auch die alten schottischen Lieder waren pentatonisch.

In dem System von fünf Tönen können der Dur- und Molleffekt schon vollständig zum Ausdruck gebracht werden. E 10.

Aus dem System von fünf Tönen ist das System von sieben Tönen entstanden, noch immer in Quintenstimmung. Wir sind jetzt im Besitz des Leittonschrittes. Die musikalische Wirkung dieses Schrittes ist äußerst merkwürdig. Er bringt zwei Töne, die eine Verwandtschaft von fünf Quinten haben, direkt zueinander.

Daraus zeigt sich, wie verständlich die Quintenverwandtschaft dem musikalischen Gehör ist. Es ist, als gehörten C und H zueinander, obgleich ihre Verwandtschaft über vier dazwischenliegende Quinten geht. So hat jeder Ton der siebenstufigen Tonleiter seine zwei Leittöne, einen steigenden und einen fallenden; diese können alle gebraucht werden, ohne von der Tonart auszuweichen. Ich will Ihnen davon ein Beispiel geben, wodurch es Ihnen zu gleicher Zeit deutlich werden wird, daß in diesem Fall die B-en tiefer sind als die Kreuze. E 11.

Nach meiner Meinung ist die Chromatik zuerst durch die Wirkung des Leittonschrittes entstanden.

Am Ende des 16. Jahrhunderts erfuhr das Tonsystem eine bedeutende Umwälzung durch die Einführung der natürlichen oder reinen großen Terz $\left(\frac{5}{4}\right)$. Zwar kann man annehmen, daß die konsonierende Wirkung der reinen Terz schon längst bekannt war; aber erst dann gelang es, dieses musikalische Ausdrucksmittel mit dem bestehenden Tonsystem in Zusammenhang zu bringen. Die nächst liegende Verwendung dieser reinen Konsonanz war, sie auf die drei Haupttöne des Durgeschlechtes, auf die Subdominante, Tonika und Dominante zu setzen. Man bekommt dadurch die Gruppe von Tönen, die ich auf der Tafel als harmonisch C angegeben habe. Ganz und gar mit Unrecht haben

Theoretiker dieser und späterer Zeit diese Tongruppe als das Durgeschlecht angenommen, und dadurch eine Harmonielehre hervorgerufen, die niemand befriedigt.

Man glaubte mit der Einführung des harmonischen A, E und H, das pythagoräische A, E und H abschaffen zu können. Ein musikalisch fühlender Künstler gehorcht aber dieser Theorie nicht; er wird, wenn er in einem melodischen Gang einen Moll- oder Dureffekt anbringen soll, das abgeschaffte pythagoräische, das höhere A und E nehmen, und als Leitton wird es ihm unmöglich sein, ein anderes H als das pythagoräische zu nehmen. Er wird aber das harmonische, das tiefere A, E und H nehmen, wenn diese als Unterteile einer Harmonie vorkommen. Im Gegensatz zur Bezeichnung: harmonische Terz nenne ich die pythagoräische: die melodische Terz. E 12.

Sänger machen diesen Unterschied in der Höhe zwischen gleichgeschriebenen Tönen meistens unbewußt; Violinisten tun dies öfters ganz absichtlich. Die Theoretiker haben dadurch die größte Verwirrung gestiftet, daß sie den reinen, großen Dreiklang, Dur-Dreiklang nennen. Das Gefühl für Dur und Moll bestand schon Jahrhunderte vor der Einführung der Harmonie und wurde durch Intervalle erregt, deren Töne sich unmöglich zu einer Konsonanz verschmelzen können.

Ein noch größerer Irrtum ist der theoretische Moll-Dreiklang; die Theorie gibt als Schwingungsverhältnis dafür an: 10, 12, 15; dieses Verhältnis gibt eine wahre Kakophonie. E 13.

Der verminderte Septimenakkord ist aus drei kleinen Terzen aufgebaut. Nach der Theorie haben die äußersten Terzen das Schwingungsverhältnis $\frac{6}{5}$ und die mittelsten $\frac{32}{27}$. Für Moll ist das nicht richtig; er besteht tatsächlich aus drei pythagoräischen (melodischen) Terzen $\frac{32}{27}$. E 14.

Es ist schwierig zu sagen, wann die natürliche Septime $\left(\frac{7}{4}\right)$ eingeführt worden ist. Über die bedeutende Stelle, welche die natürliche große Terz $\left(\frac{5}{4}\right)$ in der Harmonie einnimmt, ist man ziemlich allgemein einig; über die natürliche Septime $\left(\frac{7}{4}\right)$ herrscht ein Meinungsunterschied.

Ich bin vollkommen von ihrer Existenzberechtigung überzeugt und glaube, daß der glänzende Effekt vieler Wagnerschen Harmonien ihr zu verdanken ist.

Vielleicht wird folgende banale Begleitung zuweilen auch mit natürlichen Septimen gemeint. E 16.

Ein Schluß mit Dominant-Septimenakkord klingt rein authentisch, wenn man die natürliche Septime nimmt; wird aber die Septime wie die Quarte der Tonart intoniert, so klingt der Schluß gemischt authentisch und plagal. E 17.

Jetzt komme ich wieder mit der Frage, die ich im Anfang gemacht habe: Wie viele und welche Töne werden in der Musik gebraucht inner-

TAFELN.

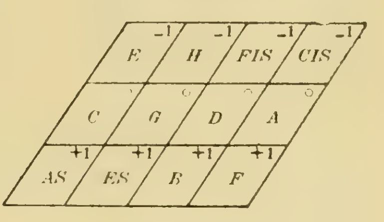
Harmonische Stimmung.

D −1	A −1	E −1	H −1	FIS −1	CIS −1	GIS −1	DIS −1	AIS −1	EIS −1	HIS −1	FISIS −1
B 0	F 0	C 0	G 0	D 0	A 0	E 0	H 0	FIS 0	CIS 0	GIS 0	DIS 0
GES +1	DES +1	AS +1	ES +1	B +1	F +1	C +1	G +1	D +1	A +1	E +1	H +1
ESES +2	BBES +2	FES +2	CES +2	GES +2	DES +2	AS +2	ES +2	B +2	F +2	C +2	G +2

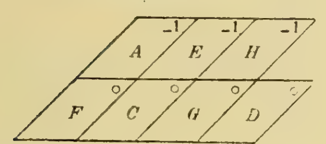
c⁰ Gruppe.

A −1	E −1	H −1	FIS −1
F 0	C 0	G 0	D 0
DES +1	AS +1	ES +1	B +1

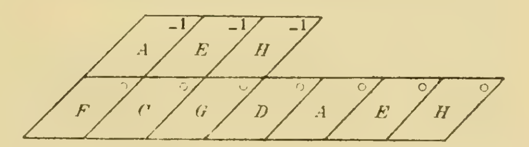
g⁰ Gruppe.



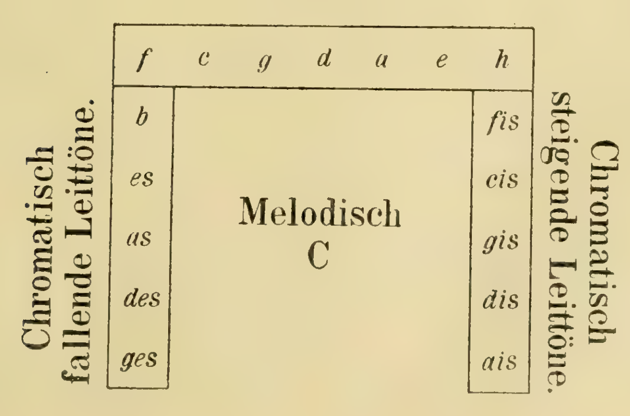
Harmonisch C.



Harmonisch-melodisch C.



Haupttöne.



halb des Umfanges einer Oktave und von einem bestimmten Diapason ausgehend.

Das »Wie viel« kann nicht durch das Nennen einer Zahl beantwortet werden; aber der ganze Tonkomplex, worüber die Musik verfügen kann, enthält einen standhaften Kern; dieser Kern enthält die Elemente der Melodie und besteht für C dur: erstens aus den Haupttönen F, C, G, D, A, E und H, den fallenden Leittönen B, Es, As, Des und Ges und den steigenden Leittönen Fis, Cis, Gis, Dis und Ais. Alle diese 17 Töne können gebraucht werden, ohne von der Tonart C auszuweichen. Erweitert man diesen Kern zu den anderen 12 Tonarten, in denen es gebräuchlich ist, Musik zu schreiben, so werden noch hinzugefügt: die fallenden Leittöne Ces, Fes, B-bes, Eses, Asas, Deses und die steigenden Leittöne: Eis, His, Fisis, Cisis, Gisis und Disis.

Wir kommen jetzt zu einer anderen Klasse von Tönen, den harmonischen Terzen. Diese werden auf die melodischen Töne gebaut. In C^0 dur können A^{-1}, E^{-1} und H^{-1} ohne Ausweichung verwendet werden. Auch die natürliche Septime von G, die Septime F also, kann ohne Ausweichung verwendet werden.

Bei dem Gebrauch anderer harmonischer Töne findet Ausweichung statt. Keiner dieser harmonischen Töne kann als selbständiger melodischer Ton auftreten; kommt einer dieser Töne in einer Melodie vor, so ist er nur der Vertreter des melodischen Tones, worauf er gebaut ist; es wäre denn, daß der Schwerpunkt der Komposition ganz nach seiner Reihe übergebracht würde. Wenn von der Tonart C^0 nach E^{-1} modeliert wird, so werden alle Töne der $^{-1}$-Reihe melodisch und verlieren die Töne der ^{0}-Reihe ihre melodische Bedeutung. Wenn man von C^0 nach As^{+1} moduliert, wird die $^{+1}$-Reihe der m e l o d i s c h e Grund der Komposition, werden alle Töne der ^{0}-Reihe h a r m o n i s c h e Töne.

Ich glaube jetzt genügende Hinweisungen gegeben zu haben, um die Stelle eines jeden in einer musikalischen Komposition vorkommenden Tones im großen musikalischen Tongewebe festgesetzt zu haben.

Die seit der Einführung der Harmonie geschriebene Musik kann, wenn man die Melodie als Hauptfaktor der Musik betrachtet, noch immer homophon oder polyphon genannt werden; homophon, wenn nur eine Stimme die Melodie führt, und die anderen diese harmonisieren und polyphon, wenn mehrere Stimmen eine melodische Bedeutung haben.

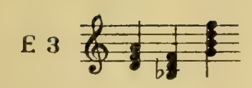
Eine Harmonielehre, soll diese logisch sein, wird die zwei Klassen genau unterscheiden müssen: die melodischen Töne, welche die Zeichnung bilden und die harmonischen Töne, welche diese Zeichnung färben.

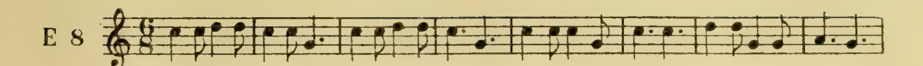
Erläuterungen zu den Experimenten.

E 3. Die kleine Terz $\begin{matrix} f \\ d \end{matrix}$ ist in $\begin{matrix} a \\ f \\ d \end{matrix}$ $\frac{32}{27}$: in $\begin{matrix} f \\ d \\ b \end{matrix}$ $\frac{6}{5}$; in $\begin{matrix} f \\ d \\ h \\ g \end{matrix}$ $\frac{7}{6}$.

In E 12ª muß die Terz (e) melodisch $\left(\frac{81}{64}\right)$ genommen werden; die harmonische Terz $\left(\frac{5}{4}\right)$ ist in diesem Fall ganz ohne Ausdruck. Ebenfalls in 12ᵇ die Terz e und in 12ᶜ die Terz fis.

Experimente.





E 12a

E 12b

E 12c

E 12d

E 12e

E 12f

E 12g



E 13b

E 14

E 15

In E 12[d] (Schlummerlied) ist die Terz h harmonisch $\frac{5}{4}$; die melodische Terz $\left(\frac{81}{64}\right)$ gäbe hier Unruhe.

In E 12[e] wird eingestrichenes e harmonisch, aber zweigestrichenes e melodisch genommen; die Entfernung zwischen e′ und e″ ist also in diesem Fall ein syntonisches Komma mehr als eine Oktave.

In E 12[f] ist die Sexte a melodisch $\left(\frac{27}{16}\right)$.

E 12[g] h ist als Leitton stets melodisch $\frac{243}{128}$; also das Intervall h c $\frac{256}{243}$.

E 13[a]. Die Moll-Terz muß stets melodisch $\left(\frac{32}{27}\right)$ genommen werden: im Zusammenklang gibt sie als $\frac{6}{5}$ einen unerträglichen Mißklang.

In E 13[b] würde es als $\frac{6}{5}$ viel zu hoch und sehr störend klingen.

E 14. Der verminderte Septimenakkord ist aufgebaut aus drei kleinen Terzen von $\frac{32}{27}$.

E 15. Der Nonenakkord mit Weglassung der Quinte klingt in dem Verhältnis 4, 5, 7, 9 als reine Konsonanz.

5. Sitzung. Samstag, den 29. Mai, vormittags 9 Uhr 15 Min. bis 1 Uhr mittags.

Unter Vorsitz von Prof. Dr. **Jodl** sprechen:

1. Prof. Dr. Adolf Stöhr (Wien): »Das psychophisiologische Problem der Klangfarbe.«

Beginn 9 Uhr 20 Min. — Schluß 9 Uhr 45 Min.

Berührt man dasselbe Ohr mit den Stielen zweier Gabeln, die gegeneinander etwas verstimmt sind, so hört man schmetternde Schwebungen. Verteilt man diese Gabeln auf die zwei Ohren, so hört man die Stöße sanft.[1]) Dieses bekannte Experiment gibt uns einen Wink, wie das Problem der sozunennenden Intervallfarbe und weiterhin das Problem des mit einer Klangfarbe gehörten einzelnen Tones hypothetisch zu lösen wäre.

Wenn wir die Gabeln auf beide Ohren verteilen, so können wir dadurch allein das eigentümliche Schmettern nicht erzeugen. Die Erregungsstellen müssen sich in demselben Ohre befinden. Es scheinen also zwei benachbarte Stellen der Basilarmembran sich wechselseitig bei den Schwingungen mitzunehmen und auch zu hemmen. Bei dieser Art der Anwendung der Stimmgabeln hört man fast nur mit einem Ohre.

Um diese Erscheinung verwerten zu können, muß man mindestens die Grundannahme von Hensen[2]) festhalten, wonach die Basilarmembran vermöge ihrer verschiedenen Breite eine Abstimmung für die verschiedenen Tonhöhen zuläßt. Darin besteht auch das Wesentliche der physikalischen

---

[1]) Mach, »Empfindungsanalyse«, XIII, 14.

[2]) »Zeitschrift für wissenschaftliche Zoologie«, Bd. 13, 1863, S. 481.

Resonanzhypothese von Helmholtz. Nun ist es unmöglich, daß zwei benachbarte, ungleichzahlig schwingende Querlinien derselben Membran im Augenblicke des Phasengegensatzes ihre Schwingungen ausführen. Es entsteht also ein starker Gegensatz zwischen der vollständigen Hemmung und der vollständigen Hemmungslosigkeit in den Augenblicken der Übereinstimmung der Phasen. Darauf scheint das Schmettern der Schwebungen zu beruhen. Verteilen wir die zwei Gabeln auf die zwei Ohren, so entfällt die wechselseitige Unterdrückung, weil die ungleichzahlig schwingenden Stellen verschiedenen Membranen angehören. Die Schwebung wird jetzt sanft gehört.

Um diese Deutung bringen zu dürfen, ist eine Rechtfertigung des Festhaltens an der alten Resonanzhypothese erforderlich. Es läßt sich nicht leugnen, daß zwischen der Schwingung der Knochen, des Labyrinthwassers, der Basilarmembran, der Cilien der Hörzellen einerseits und der Ermöglichung eines Empfindungsreizes anderseits erst eine Vermittlung hergestellt werden muß, die in der historischen Form der Resonanzhypothese noch nicht enthalten ist. »Alle Dimensionen des Schall perzipierenden Apparates sind ... so klein gegen die hörbaren Schallwellen, die Schallgeschwindigkeit in den Knochen und der Labyrinthflüssigkeit so groß, daß ... in einem Moment nur merklich dieselbe Wellenphase in der ganzen Ausdehnung des Labyrinthes platzgreifen kann.«[1])

Eine Schwingung kann in diesem Falle etwa dann zur Erklärung dienen, wenn ein schwingender Gegenstand gegen einen anderen ruhenden oder aber weniger stark ausschwingenden stößt. Wie ist es nun möglich, aus den unhörbaren Schwingungen des gesamten Organes einen hörbaren Stoß auf die Cilien der Hörzellen abzuleiten?

Ich möchte hier auf den Gegensatz zwischen den beiden Fenstern des inneren Ohres aufmerksam machen.[2]) Denken wir uns die Schwingungsverhältnisse vereinfacht. Rollen wir die Schnecke ab, lassen wir die Kammerung weg, und reduzieren wir die Form auf einen Zylinder, der mit Wasser gefüllt und an beiden Enden mit Membranen verschlossen ist. Sind beide Membranen gleich beschaffen, und setzen wir beide Membranen dem gleichen äußeren Drucke aus, so wird sich die Flüssigkeit nicht bewegen. Drücken wir auf die eine Membran stärker als auf die andere, so werden wir die eine Membran hineindrücken, während sich die andere ausbaucht. Die Flüssigkeit macht die entsprechende Bewegung des umfassenden Gefäßes mit. Ein ähnliches Verhältnis findet sich im menschlichen Ohre. Das ovale Fenster ist durch die Knochenleitung der Steigbügelplatte armiert. Das runde Fenster ist dem Luftstoße ohne Armierung ausgesetzt. Die stärkere Knochenleitung des Schalles überwindet den schwächeren Luftstoß auf das runde Fenster. Bei jedem Stoße auf das Trommelfell und das ovale Fenster schwingt die Membran des runden Fensters heraus, und nach jedem Luftstoße schwingt sie hinein.

---

[1]) Mach. »Empfindungsanalyse«, XIII, 19, zitiert nach der dritten Auflage.

[2]) Adolf Stöhr. »Klangfarbe oder Tonfarbe?« in den süddeutschen Monatsheften 1904, 7. Heft und »Die Unterbrechungstöne und das Problem des Hörens« in der Deutschen Revue, Juli 1904.

Denken wir uns nun in unserer Röhre eine dritte Membran in der Mitte quer angebracht. Diese Membran wird das Hinundhergehen der Flüssigkeit mitmachen. Wenn wir nun knapp vor die Membran ein Kügelchen in die Flüssigkeit hängen, so wird diese Membran bei ihren Schwingungen periodisch an dieses Kügelchen stoßen, das von der Wasserbewegung fast gar nicht mitgenommen wird.

Diese primitive Anordnung läßt sich komplizierter gestalten. Denken wir uns die dritte Membran nicht quer in der Mitte des Rohres, sondern durch den ganzen Längsschnitt des Zylinders gezogen, das eine Ende des Zylinders metallisch geschlossen, so haben wir zwei Kammern. Das andere Ende des Zylinders verschließen wir statt mit einer einzigen Membran mit zwei kleineren, von denen jede nur je einer Kammer entspricht. Wir können uns in jeden Halbkreis des Zylinderbodens je eine kleinere Membran eingelassen denken. Die eine dieser Membranen wird zum Gleichnisse für das ovale, die andere zum Gleichnisse für das runde Fenster. Die Längsmembran im Zylinder wird zum Gleichnisse für die Basilarmembran. Wir können dieser Membran auch eine feine Perforierung geben, ohne ihr Mitschwingungsvermögen zu beeinträchtigen. Nun nehmen wir statt des Zylinders einen abgestumpften Kegel. Die mittlere Membran wird jetzt infolge ihrer ungleichen Breite mit jeder ihrer Breitenlinien einer anderen Schwingungszahl entsprechen können. Bei jeder Schwingungszahl geht die Membran als Ganzes hin und her, weil sie von der hin und her gestoßenen Flüssigkeit mitgenommen wird. An der betreffenden Breitenlinie, die der gegebenen Schwingungszahl entspricht, ist jedoch die Ausbauchung viel stärker. Da diese Breitenlinie nicht allein herauszuschwingen vermag, so wird sie rechts und links je ein Stück der Basilarmembran mitnehmen, und dadurch eine supraponierte Ausbauchung über der allgemeinen geringen Ausbauchung der ganzen Basilarmembran bewirken. Hängen wir vor diese Membran eine endliche, aber große Menge von Kügelchen, so wird jenes Kügelchen berührt werden, das der Stelle der stärksten Ausbauchung gegenüberhängt. Diese Stelle ist die physiologisch-physikalische Resonanzstelle. Biegen wir noch unseren abgestumpften Kegel zu einer Schnecke zusammen, so sind wir den Verhältnissen des wirklichen Ohres schematisch schon sehr nahe gekommen.

Die Kügelchen waren das Symbol der periodisch berührten Hörzellen. Die Hörzelle schwingt auf der Basilarmembran gleichsinnig mit dieser. Eine periodische Reizung scheint mir nur dadurch möglich zu sein, daß die Cilien der Hörzellen gegen die weniger stark mitschwingende Membrana tectoria fast bis zur Berührung genähert werden.

Sobald wir die Mechanik der Resonanz in dieser Weise uns zurechtlegen, ergeben sich die Anwendungen auf die Intervallfarben und die Klangfarbe von selbst.

Wir können jene Schwingung der Basilarmembran, die links und rechts von jedem linearen Schwingungsmaximum verläuft, und dadurch die supraponierte Ausbauchung erzeugt, die *stumme anatomische Mitschwingung* nennen. Diese hat im Gegensatze zur physikalischen Mitschwingung gleichgestimmter Gabeln mit der Schwingungszahl gar nichts zu tun. Sie beruht nur darauf, daß die am stärksten erregte schwingende

Stelle linearer Form ihre anatomische Nachbarschaft bei den Schwingungen mitnimmt.

Wenn e und g zugleich schwingt, so verbreitet sich die stumme anatomische Mitschwingung von der g-Stelle bis über die e-Stelle hinunter fort und ebenso bis über h hinauf. Ebenso geht von der e-Stelle die stumme anatomische Mitschwingung zur g-Stelle hinauf und zur c-Stelle hinunter. Die beiden Erregungsstellen müssen gegenseitig ihre Schwingungsform durch die Phasengegensätze und Phasenübereinstimmungen ebenso beeinflussen, wie die gegeneinander etwas verstimmten Gabeln die schmetternde Schwebung zustande brachten. Weil jetzt die Erregungsstellen weiter auseinander liegen, so wird man kein Schmettern hören, aber etwas anderes, das man die Intervallfarbe nennen kann. Man kann geradezu von einer Quintenfarbe, von der Farbe einer kleinen Terz usw. sprechen. Die Färbung betrifft beide Töne, denn sie beruht auf einer Wechselwirkung der Erregungsstellen.

Wenn das Hören bereits verklungen ist, wird die Schwingung der Basilarmembran erst nach einiger Zeit zur Ruhe kommen. Die Hörzellen gehen mit dieser Membran noch einige Zeit hin und her, aber die Cilien klopfen nicht mehr gegen die membrana tectoria. Diese stumme anatomische Nachschwingung offenbart sich durch den färbenden Einfluß eines soeben verklungenen Tones auf einen nachfolgenden. Die neue Schwingungsform muß durch den unhörbaren Schwingungsrest der benachbarten Stelle kompliziert werden. Die ganze »Tonherrschaft« scheint nur auf einem Systeme stummer Nachschwingungen zu beruhen.

Sind zwei Erregungsstellen sehr nahe beisammen, so müssen sie einen einzigen Ton ergeben. Mit den Schwingungszahlen hängt es zusammen, daß den einfachsten Verhältnissen die geringsten wechselseitigen Störungen der einfachsten Schwingungsform oder sozusagen die schönsten Intervallfarben entsprechen. An dieser Intervallfarbe wird der Tonschritt gefunden, der sich dann mit der Einprägung der Singbewegung assoziiert.

Ein einziger Ton kann daher keine Klangfarbe haben. Es ist aber nicht notwendig, daß zu einem Hauptone viele Partialtöne hörbar addiert werden, um die Klangfarbe zu erzeugen. Es genügt, daß eine einzige Erregungsstelle für den Hauptton zum Hören führt. Alle anderen Erregungsstellen für die Partialtöne sind nur stumme anatomische Schwingungsmaxima, die nach beiden Seiten ablaufen, und noch in der Erregungsstelle für den Hauptton mit solcher Stärke eintreffen, daß sie die dort hörbare Schwingung zu komplizieren vermögen. Der Resonator fängt nicht nur den Nebenton heraus, sondern er verstärkt ihn zugleich, so daß an die Stelle des gefärbten Einklanges im Experimente das Artefekt einer Tonmehrheit tritt. Die stummen Mitschwingungen werden eben im Experimente hörbar gemacht. Der natürliche gefärbte Einklang ist keine Tonverschmelzung, sondern ein psychologisch einfacher Ton, der auf eine einzige Erregungsstelle basiert ist, dort aber an eine komplizierte Schwingungsform gebunden ist, die als das Ergebnis der Wechselwirkung einer tönenden Schwingungsstelle mit vielen stummen behandelt werden kann.

2. Herbert Antcliffe (Sheffield): »Inductive and comparative critism as applied to the Art of music.«

Beginn 9 Uhr 45 Min. — Schluß 10 Uhr 10 Min.

Criticism has been defined by M. Lemaitre as »the adventures of a soul among masterpieces«. The definition is a good one so far as it goes; but it narrows down the object of criticism to a compass too small for practical purposes. There are, no doubt, many who would prefer that criticism should be nothing more or less than a relation of the experiences of an ardent art lover possessed of keener susceptibilities than the average person, just as there are others who consider it should be merely a kind of superior schoolmastership. So able and eminent a critic as M. Anatole France classes himself among the former, in his now famous dictum that, to be frank, the critic should say, »Gentlemen, I am going to talk about myself apropos of Shakespeare, or of Goethe. Could I have a better opportunity?« This method of criticism is without doubt an extremely fascinating one, especially to the critic, but it is very liable to degenerate into shallow impressionism.

Of a higher and more universal standard is the definition of Mr. Arthur Symonds, who considers that criticism is »less an examination with marks and prizes than a valuation of forces«; though in its entirety it might well be said to comprehend both. In each of these aspects, too, it may be either inductive or comparative. We may conduct our examination or make our valuation without reference to other works of the same nature, or to other forces exerted in the same direction, or by comparing the resultant effects of the works and the forces exerted thereby, with those produced or exerted by other works of contemporary or previous authors or of previous works by the same author.

These two methods of criticism I place in opposition one to the other as the inductive method is, if properly applied, the nearest approach to absolute criticism of which human nature is capable. The critic who attempts to set up absolute standards, and who asserts as an indisputable fact his judgment of the merit or demerit of a work is usually either an ignoramus (or at best a sciolist), or else a cad.

If it were possible for human beings to bring perfect impartiality and perfect taste to bear on their criticism, such criticism, as a judgment of merit, would only be perfect when applied by absolute standards; as a valuation of forces even then, it might be either inductive or deductive, but would be mainly inductive. Owing, however, to the imperfection of man's nature, and his confined outlook, all human criticism is bound to be more or less restricted and comparative. Even in matters of morality this applies to a large extent. It is true we believe our ideal, so far as we can see it, to be perfect; but we cannot see, or cannot apprehend, the perfect. We can realise something far beyond our reach and understanding, which in our short sightedness we imagine to be the thing we wish to attain; but we always find, as we get nearer, that there in something further away, something still more perfect, the existence and extent of which we did not conceive, and this may itself be far exceeded by

what we have yet to behold. But in matters of which we have a knowledge and an experience even of an intimate character, we do everything by comparison. Our first impressions as infants are formed by comparison with ourselves our homes and our parents. And this, though with the stronger and more individual spirits it decreases in the fulness of manhood, is continued right through our lives. Everything in this life is comparative. We cannot get away from the circumstances which surround us, and so we apply the test of righteousness or greatness or beauty to whatever we wish to adjudicate according to our own individual circumstances. The large number of diverse criticisms which we find on all manner of subjects is the inevitable result of the large variety of circumstances which surround the various critics or the individual critic at different times. This state of affairs is not anarchic as it is sometimes described — so long as each and every of the criticisms is based on a knowledge of the subject, and on a right aesthetic sense.

If we take Mr. Symond's definition of criticism as »a valuation of forces«, we can readily see how these two kinds of criticism apply. In the one, in inductive criticism, we value the forces contained in, or exerted by, a work of art, only in relation to the other forces contained in the same work and by absolute and immovable standards. In the other, in comparative criticism, we value them in relation to forces outside the particular work criticised. Inductive criticism tells us that certain combinations of sound are good because they follow the primal laws of art derived not from any mere human conception, but from the deepest depths of nature and from super-nature. Comparative criticism, on the other hand, tells us that certain combinations of sounds are good music because none within the range of our experience better expresses that which is desired to be expressed, whether it be merely abstract beauty or some matters which appeal to the senses or the intellect.

Of course criticism of a comparative nature will always give rise to the cry of »prejudice« from those who differ from such criticism; and prejudice is at once a necessary condition of such criticism, and a danger to the critic. Hazlitt defines prejudice as an opinion or feeling, not for which there is no reason, but of which we cannot render a satisfactory acoaunt on the spot. According to this, then, right prejudice is the result of rightly applied comparative criticism. The critic who is best informed arrives at his conclusions not so much by induction as by comparison, consciously or unconsciously applied. He knows all the best works of the great masters and the best of those put out in his own day, and from these he forms a standard on which to base his criticism, and with which to compare the new works which it falls to his lot to criticise.

It has been pointed out that both the mathematician and the theologian are bound to take something for granted; to presume certain postulates or to resort to a formal definition of undefinable accidences before any theorem may be established. This means, of course, that inductive criticism, so far as relates to these subjects, is not a perfectly absolute form of criticism, but is in a certain degree itself comparative. And the same thing applies to music as well as to the more exact sciences.

To quote Hazlitt again on the subject »Taste (which is another word for a standard of criticism) is nothing but susceptibility to the different degrees of excellence in the works of art or nature«.

Taste, it may be remarked, is the qualification most necessary in criticism. Knowledge may be of high importance, but it is not so indispensable as taste. Yet taste in art matters, and particularly in musical matters, cannot be acquired without knowledge; a knowledge not so much of the formulated laws of the art as of all that is best in the previous productions of the art criticised. Hazlitt divided mankind into two divisions — those who consider everything in the abstract of with reference to truth, and those who consider everything only in relation to what has been done in the past. The critic is bound to do both or his criticism is ineffectual and incomplete.

Prof. Buchheim, quoting from another eminent critic, has pointed out that there are some works in literature which cannot be fully understood or comprehended without an understanding of every allusion, and a familiarity with all the parallel passages in the classical authors. Although in the nature of things this cannot be exactly the case in music it is so to a certain extent, and there are many modern works which we cannot understand, and which we shall fail to fully appreciate, unless we are familiar with other works of the same school, or with certain works by earlier masters. It is somewhat difficult to explain why this should be, except in cases such as Elgar's »Enigma« Variations where he quotes Mendelssohn's »Calm Sea and a Prosperous Voyage« Overture, or Brahms' »Triumphlied«, in which quotations from Handel and from popular melodies tumble ofer each other in their anxiety to be heard.

There are some circumstances in which it would appear that comparative criticism is not quite applicable, and is barely possible. When a great pioneer of music makes some extensive and revolutionary innovation, we cannot apply the same criticism to the work in which the innovation is made as we can to works written according to principles already established. Our criticism in this case, if it is to be fair, must of necessity be to a certain extent merely inductive. Critics at all times have made the mistake of being too comparative with works of this nature. The views expressed in turn on the more advanced works of Mozart, Beethoven, Liszt and Wagner, all arose from this feeling, and to-day we find just the same thing with those who constantly and consistently decry the advanced schools of modern composition. Only quite recently I was in conversation with a very able and enlightened musician, whose critical acumen is considerably above that of the average of his fellow artists, in reference to what the majority are agreed is one of the most beautiful works of the last two decades. His criticism of the work was simply, »You cannot find anything like it in Beethoven or Wagner, or even in Richard Strauß; you cannot apply any of the rules (by which he meant rules formulated for the benefit of students) of harmony or form to it, therefore the work is valueless and ugly«. That man's criticisms of the works of the classical masters, and of those who follow the same lines, and of individual interpretations and performances of those works, is of

the greatest value. Of works of the most advanced schools it is of little or no value because it is merely of a comparative nature, and, consequently, where inductive criticism is necessary his methods fail.

The critic of music is bound, especially in cases such as this, to be somewhat of an analyst of both the aesthetic and the psychological content of the work which he has to criticise.

In the former he must be comparative, if not in details at any rate in principles. In the latter, which with works not composed according to any of the established rules is the most important, his criticism must of necessity be inductive. Even the question of moral effect must come into force with works of so unconventional a nature (though we cannot always put this question, or we should, I am afraid, have to condem almost all Wagner's music owing to its sensuous, ravishing qualities, while very little of Brahms' work would be adversely criticised, for it is all, with slight exceptions and at any rate temporarily, ennobling). We must, however, free ourselves from all our preconceived notions, and from even our perfectly legitimate prejudices, according to Hazlitt's definition of prejudice; we must be prepared to place ourselves on an entirely new plane, and consider what will be the effect to those who are unbiassed by previous experience of certain kinds of music, and to judge it in relation to itself alone, by discovering the principles employed, consciously or unconsciously, in its conception and construction, and by discovering how far, and with what success, such principles arre carried out. This is inductive criticism; all the rest is comparative.

Yet we cannot do without either of them in any of our work. Even in works where we have to discover new principles and apply them, it is possible, and, in fact, necessary for a perfect and well-balanced criticism, that we should compare the new principles with the old ones, and see where their strength and where their weakness lies. We may also (and sometimes are almost bound to do so) compare works of the different schools or periods; and, without in any way adjudging one or other to be the better, we may gain very considerably from such comparison.

Student composers must of necessity compare works and schools, and see where each has most succeeded, in order to develop their own individuality on the lines which shall have the best effect; and the critic if he is to aid the student — and that surely is the primary object of his existence — must be ready to make these comparisons to the fullest and best advantage of all parties. His inductive criticism, too, is not to be merely an appraisement of merit, but rather a research into the qualities of the work quite apart from its merit or otherwise. He may say that it is good in that it possesses certain qualities or lacks certain defects; but that must be part only of his criticism, and that not the most important part.

Yet at the same time it is necessary, even in inductive criticism, to be able to give a reason for the criticism, and to do so it is requisite that he should have one, and should know exactly how he has arrived at each reason. This is one of the most difficult of a critic's duties, and one which tempts us so very much to take advantage of »Adventures-of-

a-soul-among-masterpieces« sort of criticism. No one pays much regard to the critic who cannot give a reason for the faith that is in him, and, therefore, in inductive as in comparative criticism, certain very definite ideas and standards are necessary, which should only be varied on very strong and clearly justifiable grounds.

One more point may be observed by way of conclusion. That is the frequent impossibility of telling where one begins and the other ceases. As I pointed out at the beginning, even inductive criticism is in a manner only a finer and higher type of the other; and while it is impossible to confine any single criticism to either of these methods, it is also impossible to say to which of them certain points in our criticism belong. We can, however, always apply both methods as fully and conscientiously as our powers will admit of, and then even the critic may serve some useful purpose in the economy of the world of art.

3. Chr. Geisler, Organist (Kopenhagen): »Der Schulgesang und die Notationsfrage.«

Beginn 10 Uhr 20 Min. — Schluß 10 Uhr 40 Min.

Hierüber hat der Referent folgenden Auszug zur Verfügung gestellt:

Als der Ort, wo das Volk die Musik lernen sollte, dürfte die Schule — und damit der Schulgesang auf Aufmerksamkeit Anspruch besitzen.

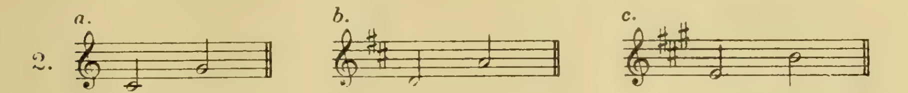
Eine solche wird ihm auch mehr und mehr zu Teil. So stand er auf dem Kongreß des musikpädagogischen Verbandes voriges Jahr in Berlin sehr stark im Vordergrund, auch wurde er schon auf dem letzten Kongresse der Internationalen Musikgesellschaft (Basel 1907), und zwar vom Redner berührt. Wenn ich wieder hier für diese Frage um das Wort gebeten habe, ist der Grund der, daß auf diesem Gebiete — und ich möchte sagen, überall, wo Gesang nach Noten betrieben wird — meiner Ansicht nach ein Grundfehler herrscht, ein Fehler bezüglich der Notation, der doch ebenso leicht als erfolgreich aufgehoben werden könnte.

Der Fehler ist der, daß hier eine Verwechslung stattfindet zwischen dem Gesichtspunkte des Instrumentalisten und dem des Sängers. Dem Instrumentalisten ist die Notenschrift, wie bekannt, vorzugsweise eine Höhenbezeichnung, und zwar bald eine absolute (nämlich bei den nicht-transponierenden Instrumenten), bald eine relative (bei den transponierenden Instrumenten), dem Sänger ist sie aber vorzugsweise eine Intervallenbezeichnung. Sehen wir doch den nämlichen Ton vom Sänger auf ebensoviele Weisen aufgefaßt werden, als er Intervalle mit anderen Tönen bildet. Hier z. B.:



wird das dreimal genommene G bei *a* als eine reine Quinte, bei *b* als eine reine Quarte und bei *c* als eine große Terze von ihm aufgefaßt, abgesehen davon, daß es sich in allen drei Fällen um den nämlichen

Ton handelt. Und umgekehrt sehen wir das nämliche *Intervall*, trotz verschiedener Bezeichnungen, eben als *Intervall* aufgefaßt und ausgeführt werden. Diese drei Quinten:



sind z. B. dem Sänger eben drei (reine) *Quinten*, deren Tonhöhe er meistens durch *Hören* — z. B. mit Hilfe der Stimmgabel — bestimmen wird. Dem Instrumentalisten dagegen bedeuten diese drei Quinten *sechs verschiedene Töne*, auf einem bestimmten Platze seines Instruments liegend, wie auch jenes dreimal genommene G ihm eben das eingestrichene G ist, um dessen Beziehungen zu anderen Tönen er sich übrigens nicht kehrt. Er bedarf — im Gegensatze zum Sänger — ja eben der *Tonhöhe*, *nicht* des Intervalls. Aus demselben Grunde sind ihm auch die verschiedenen Tonarten, die für ihn — wiederum im Gegensatz zum Sänger — ja wirklich verschiedenen Inhaltes sind, ein Vorteil, während sie für den Sänger, der dieser Tonhöhenbezeichnungen der nämlichen Intervallprogressionen *nicht* bedarf, einen ebenso fühlbaren Nachteil bilden.

Während nun dem Instrumentalisten nicht nur die für ihn überhaupt am besten passende Notation gewählt ist, sondern auch innerhalb dieser dem Einzelnen, das heißt den Vertretern der einzelnen Instrumentenarten, alle möglichen Rücksichten genommen werden — z. B. notiert man, wie bekannt, anders für die transponierenden *Klarinetten* als für die nichttransponierenden *Flöten*, wieder anders für die in anderer Weise transponierenden *Waldhörner* als für die Klarinetten usw. — hat man dem Sänger kurz und gut diejenige Notation aufgezwungen, welche ihm am wenigsten zusagt, nämlich die der absoluten Tonhöhe, in welcher er seine einfachen Intervalle in so vielen verschiedenen Bezeichnungen lesen muß, als es verschiedene Lagen der Tonleitern — beziehungsweise der Dur- und Molltonleiter — gibt. Soll aber die menschliche Stimme als Musikorgan den ihr zukommenden Platz einnehmen — und wahrlich: ihr gebührt der erste — dann muß auch auf sie, betreffs der Notation, eine Rücksicht genommen werden, derjenigen entsprechend, die man den mechanischen Instrumenten gegenüber schon längst genommen hat, eine Rücksicht, die ihr eine eigene Notation verschafft, und zwar eine solche, die sich auf die *Tonverhältnisse*, *nicht* auf die *Tonhöhe* bezieht. War man doch schon einmal auf dem rechten Wege, nämlich als Guido von Arezzo das Prinzip der *gemeinschaftlichen Bezeichnung der nämlichen Intervalle* einführte, welches zur Solmisation und später zur Zifferverwendung führte. Wenn aber diese Bestrebungen nicht zu dem erwünschten Ziele geführt haben, dann trägt daran nicht das Prinzip die Schuld, welches unstreitbar richtig ist, sondern die Unvollkommenheiten der gemachten Versuche, es praktisch auszuführen. Diesen Unvollkommenheiten — welche wohl zunächst die Bezeichnung der Rhythmik und die der Modulation

anbelangen — abzuhelfen, übrigens aber wieder dort anzuknüpfen, wo die Vorfahren stehen geblieben, dürfte unsere Aufgabe sein.[1])

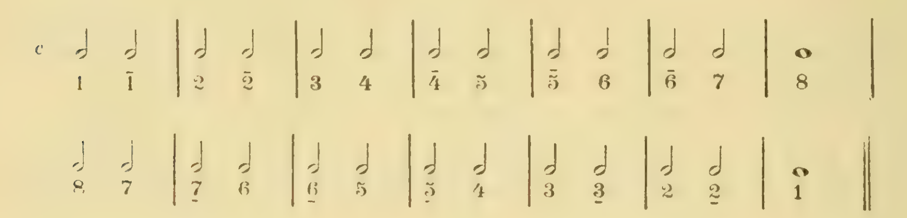
Es ergibt sich also, daß eine transportable Intervallennotation, die zugleich allen Forderungen der Rhythmik und der Modulation entspricht, wünschenswert ist.

Ich darf vielleicht daran erinnern, daß auch der Referent einen Versuch in dieser Beziehung gemacht hat und zwar in Form einer Notation folgenden Inhalts:

1. Die transportable Durtonleiter in Ziffern dargestellt, genügend sowohl für Dur als Moll, wie für die Bezeichnung einer jeden beliebigen Ausweichung:



2. Die — ebenfalls transportable — chromatische Tonleiter:



3. Sämtliche Notenzeichen (ohne Linien), über den Ziffern angebracht, als Bezeichnung für den Rhythmus.

Beherrscht der Sänger dieses Material, so wird er damit im Stande sein, das ganze Gebiet der Vokalmusik zu beherrschen[2]).

Schließlich sei noch einmal die Anschauung ausgesprochen:

1. daß dem Sänger — kraft der Eigenschaften seines »Instruments« — eine eigene Notation zukommen dürfte, und

2. daß eine solche entstehen muß, sobald auf dieses Naturinstrument eine entsprechende Rücksicht genommen wird, wie man sie den mechanischen Instrumenten gegenüber schon längst genommen hat.

Mögen diese Anschauungen von einflußreichen Gesangspädagogen geteilt werden und dadurch dem Schul- und Volksgesang zugute kommen.

---

[1]) Dagegen dürfte das Verfahren, das man angewendet hat: die Notation der absoluten Tonhöhe auch dem Sänger gegenüber einzuführen, während man die verschiedenen Intervallnotationen, ihrer Mängel wegen ganz verworfen hat, das Kind mit dem Bade ausschütten heißen.

[2]) Das Weitere (worauf bei dem mündlichen Vortrage näher eingegangen wurde) wolle man in des Referenten: »Neue Notation für Gesangsmusik«, Bericht über den II. Kongreß der I. M. G. in Basel 1907 (Breitkopf & Härtel), nachlesen, wo auch die auf Grundlage dieser Notation aufgebaute a cappella-Methode beschrieben ist.

Übrigens wird auch in dieser Methode die gewöhnliche Notenschrift gelehrt, damit die Schüler später die in dieser notierten Gesänge in die neue Schreibweise überführen können.

4. Charles Malherbe, Bibliothécaire de l'Opéra (Paris): »La graphologie dans les écritures musicales.«

Beginn 10 Uhr 45 Min. — Schluß 11 Uhr 10 Min.

Certain jour où je parlais de graphologie avec quelques amis, l'un d'eux, médecin, crut me confondre en s'écriant: »Votre graphologie peut être un art, ce n'est pas une science.« — »Par ma foi, répondis-je, c'est justement le cas de votre médecine.« Et je crois bien, en effet, que, tous les deux, nous avions raison.

La science doit aboutir à des résultats exacts; elle s'appuie sur des données positives ou jugées telles; elle ne suppose pas, elle affirme et prouve. Le médecin voudrait bien être sûr de toujours guérir . . . et le malade aussi. Dans la plupart des cas, il lui faut se contenter d'une probabilité. Il étudie le corps du patient; grâce à ce don naturel qui s'appelle le diagnostic, et que l'exercice raisonné fortifie chaque jour, il devine des tares cachées; grâce à cette méthode artificielle qui s'appelle l'empirisme, et que l'usage traditionnel érige en doctrine, il applique des remèdes utiles, sans pour cela devenir infaillible; aussi le plus fort est-il encore celui qui se trompe le moins. Le graphologue, à son tour, étudie la personnalité d'un sujet; il conclut de certains détails dont il constate la présence à l'existence de choses qui demeurent invisibles aux yeux des profanes; mais lui non plus ne saurait prétendre à l'infaillibilité, puisque sa clairvoyance est fondée sur la seule observation, donc sujette à l'erreur humaine. Au surplus, art ou science, la médecine rend des services, et j'estime qu'à son image la graphologie peut en rendre, si l'on étend son champ d'action, si l'on cesse d'y voir un aimable jeu de société pour en faire un instrument de travail.

Car c'est là que je voulais en venir; jamais, à ma connaissance du moins, la graphologie n'a été appliquée rationnellement aux choses de la musique. On a étudié, dans leurs moindres détails, tous les signes de l'écriture ordinaire; on a toujours négligé le graphisme musical. Or les notes constituent l'alphabet d'une langue spéciale; elles semblent être et sont, en réalité, aussi caractéristiques et révélatrices en leurs particularités, que les lettres mêmes; elles répondent à bien des mouvements de l'âme; elles donnent la clef de plus d'un mystère: c'est un livre plein de surprises et riche d'enseignement pour l'initié qui sait y lire.

Je l'ai constaté avec toute évidence en 1900, lors d'une exposition spéciale que j'organisais à l'Opéra de Paris: exposition d'autographes musicaux où j'avais réuni et classé systématiquement les spécimens les plus nombreux d'écriture musicale. Il y avait là deux sections: l'une rétrospective, où, sans distinction de nationalité, les manuscrits des compositeurs étaient présentés suivant leur ordre chronologique; l'autre contemporaine, où chaque nationalité formait une groupe à part. Les autographes des auteurs vivants, tracés sur des feuilles similaires, et placés sous verre, sur de grands tableaux verticaux qui se faisaient vis-à-vis, permettaient de pratiquer, d'un coup d'oeil, les comparaisons les plus variées et les plus délicates; on apprenait ainsi les ressemblances et les différences des époques et des races; car chaque pays, s'il a sa musique, a aussi son écriture musicale, laquelle d'ailleurs, subit peu à peu les caprices de la mode et s'altère avec le temps.

Or ces études comparatives n'ont jamais été poussées fort loin, peut-être faute de documents. A la graphologie ordinaire les pièces ne manquent point, en ce sens que les lettres se rassemblent sans trop de peine et que l'on s'en procure même des plus grands hommes avec une aisance relative. La graphologie musicale, au contraire, ne bénéficie pas de faveurs semblables; les manuscrits des maîtres illustres n'abondent guère, et leur rareté les a transformés en curiosités de grand luxe auxquelles doivent renoncer les petits collectionneurs. Les collections publiques, elles-mêmes, offrent des lacunes regrettables, et je ne crois pas qu'une seule d'entre elles existe pouvant se flatter de posséder l'écriture musicale des principaux compositeurs de toutes les époques et de tous les pays.

La graphologie ordinaire parvient à déchiffrer le caractère de la personne dont elle étudie l'écriture. La graphologie musicale peut prétendre au même résultat; mais, en outre, elle peut donner des indications sur son tempérament artistique, ses tendances musicales, son esthétique et son goût, sa sensibilité et son savoir: c'est comme une fenêtre ouverte sur son intelligence même. Les différences qui séparent dans leur graphisme le simple amateur du professionnel exercé, sautent aux yeux: avec un peu de perspicacité, on arrive à discerner la nationalité du sujet, tant qu'elle ne s'est pas gâtée par le contact avec l'étranger. Certains compositeurs, en effet, restent résolument nationalistes; d'autres, cherchant le succès au dehors, deviennent cosmopolites, et leur écriture le prouve.

Ce n'est pas en quelques minutes que j'aurai la prétention d'apporter ici le résultat de vingt années d'observations et de recherches en cette matière spéciale; je vous soumettrai seulement deux réflexions, l'une d'ordre matériel, l'autre d'ordre moral.

1° Grâce à l'étude approfondie qu'elle fait des notes et de tous les signes employés par le musicien, la graphologie renseigne sur l'identité du compositeur; elle devine son pays, sinon d'origine, du moins d'éducation artistique, car chaque nation, avons-nous dit, a ses habitudes graphiques; elle fixe des dates, au moins approximatives, car le vieillard n'écrit pas comme le jeune homme; elle révèle la capacité, car l'originalité du génie se traduit visiblement, et le maître ne saurait être confondu avec le disciple, le savant avec l'ignorant. La graphologie devient donc une sorte d'appareil fort utile entre les mains de celui qui veut mettre un nom d'auteur sur un manuscrit et en contrôler l'authenticité. Le musicien n'orne pas toutes ses pages de sa signature, et nombre de manuscrits, faute d'indications suffisantes, demeurent dans la catégorie de ceux que mon vieil ami Weckerlin, le bibliothécaire honoraire du Conservatoire de Paris, appelle des »orphelins«. Heureusement pour eux et pour nous, la recherche de la paternité n'est pas interdite et la graphologie la facilite.

Il y a quelques années, un libraire allemand m'expédiait à Paris un important manuscrit qu'il m'annonçait comme étant de Mozart. Il faut vous dire que j'ai la bonne fortune de posséder dans ma collection personnelle maintes et maintes pages de ce maître; son écriture, dès lors, m'est devenue presque aussi familière que . . . . la mienne. A peine eus-je ouvert le paquet que je le refermai et le retournai à son expéditeur; un seul coup d'oeil m'avait, hélas! éclairé pleinement. Il n'en fut pas de même pour le libraire

qui voulut jusqu'au bout se refuser à l'évidence. Il me cita l'autorité de M. M. X, Y, Z., qui avaient garanti l'authenticité, et il parvint, sans doute, à placer ailleurs sa marchandise, car, dans la nouvelle édition du Catalogue de Koechel, je retrouvai la mention et la description de cette pièce. Le plus curieux, c'est que l'original existe dans la bibliothèque royale de Berlin; il aurait donc fallu admettre que Mozart avait recopié sa partition d'orchestre, particularité dont nul autre exemple ne se retrouve dans sa carrière. Qu'importe! Le possesseur avait passé outre; il avait fait classer son manuscrit dans un livre justement estimé; il avait fait donner à sa copie un brevet »d'original«. Si l'étude de la graphologie était plus répandue, on n'aurait pas à constater de pareilles bévues; on ne tromperait pas ainsi le client sur la qualité de l'objet vendu.

2° A cette remarque d'ordre matériel j'ai promis d'en joindre une autre d'ordre moral: la voici. Le compositeur, s'il ne signe pas toujours son oeuvre, ne la date guère davantage. Or la graphologie, en permettant de restituer cette date, au moins d'une façon approximative, permet aussi de découvrir certaines caractéristiques du talent des auteurs, et de déterminer les influences qu'ils ont subies au cours de leur carrière. Sous ce rapport, soit dit entre parenthèses, le catalogue de Mozart dont je parlais à l'instant devrait être refait pour un quart, et bouleversé de fond en comble. Ludwig von Koechel, en effet, n'ayant en graphologie aucune notion spéciale, se référait sans cesse au témoignage de Nissen et d'Otto Jahn qui n'en avaient pas beaucoup plus. De là, pour les oeuvres qui ne sont pas datées par Mozart lui-même, des attributions chronologiques d'une haute fantaisie, avec des erreurs parfois d'une dizaine d'années: ce qui, pour une carrière de trente à peine, fournit une proportion d'erreurs un peu exagérée.

Mais passons du XVIIIe siècle au XXe, et parlons d'un compositeur qui n'est pas seulement, par l'éclat et le nombre de ses succès au théâtre, le premier compositeur dramatique de son pays, l'illustre auteur de Manon et de Werther: Massenet. Je lui portai dernièrement un de ses autographes que j'avais retrouvé parmi de vieux papiers; c'était une ouverture, le premier morceau d'orchestre qu'il avait fait exécuter, encore élève du Conservatoire. L'écriture ressemblait d'une manière frappante à celle d'Ambroise Thomas. »Hé oui, me dit-il, c'est l'écriture de mon maître, mais c'est aussi sa manière d'orchestrer.«

A cette époque, l'écolier s'inspirait donc directement de celui qui lui donnait des leçons. Plus tard, écrivant ses opéras et ses oratorios, Massenet, par une affinité assez explicable, se souvint du compositeur dramatique et religieux que ses triomphes imposaient alors comme un modèle en France et à l'étranger. Il subit, volontairement ou non, cette action mystérieuse, et son écriture prit une ressemblance singulière avec celle de . . . Gounod. Maintenant la personnalité s'est affirmée avec une telle force que l'écriture n'emprunte plus rien à personne; mais, à certaines signes, elle porte la trace de l'âge. Voilà donc un musicien dont le graphisme présente comme un reflet de sa carrière, et pour tous les artistes créateurs il peut, il doit en être ainsi. On fixera l'âge d'un manuscrit, et, découverte non moins précieuse, on devinera quelle influence s'est exercée sur son auteur, et, entre plusieurs influences, laquelle demeure prépondérante.

Les limites étroites d'une simple communication ne permettent guère de s'étendre longuement sur un sujet, quel que soit l'intérêt qu'on lui prête. La question posée mérite de plus amples développements: je n'ai voulu donner ici qu'une indication, et pousser un peu plus avant dans le sillon qu'au début du dernier siècle, le grand Goethe lui-même n'avait pas dédaigné de tracer, puisqu'avec sa prescience géniale il se montrait un fervent adepte de la graphologie. C'est un horizon nouveau qui s'ouvre, je le crois, aux yeux des chercheurs; c'est une mine qui semble digne d'être exploitée. L'avenir nous dira ce qu'on en peut extraire: ou du sable, ou de l'or.

Von Malherbe werden hierauf zwei Resolutionen (s. Seite 76) beantragt, welche einstimmig angenommen werden.

5. Prof. Giusto Zampieri (Mailand): 1. »L'insegnamento della teoria e del solfeggio nel R. Conservatorio di Milano.« 2. »I programmi d'insegnamento della storia della musica nel R. Conservatorio di Milano.« 3. »La notazione della partitura d'orchestra secondo il sistema Giordano.«

Beginn 11 Uhr 15 Min. — Schluß 12 Uhr.

I.

Jo richiamo la benevole attenzione dei congressisti su questo tema, il quale, per quanto si presenti arido e scolastico, ha un'importanza pratica non indifferente.

Data la brevità di tempo concessami procurerò di essere scrupolosamente sobrio, non trascurando però di mettere nel suo giusto rilievo la tesi che ora sottopongo al vostro illuminato giudizio.

Lo scopo principale del sistema che devo esporre — *(sistema a suo tempo ideato dal maestro Giuseppe Gallignani e svolto praticamente dal prof. Ettore Pozzoli, mio collega al R. Conservatorio di Milano)* — è quello di arrivare a possedere il meccanismo del setticlavio nel modo più semplice e con la minore quantità di tempo possibile. Scopo facilmente raggiungibile se si pensa ai mezzi da usarsi, che richiedono nessuno sforzo d'intelligenza da parte dell'allievo, ed ai principî razionali sui quali si basa il sistema stesso.

M'affretto ancora e subito a dire che non si tratta di un sovvertimento dell'attuale sistema; al contrario, noi ci gioviamo solamente di questo in tutta la sua interezza.

Nè pure abbiamo la pretesa di aver posto come base ai nostri ragionamenti un qualsiasi nuovo principio scientifico o semplicemente didattico. In Italia, oggi, abbiamo modo di conoscere esattamente i lavori didattici, i metodi d'insegnamento, che si compilano e si studiano altrove. Si sà dunque dell'esistenza di altre opere che portano gli stessi principî in modo apparentemente simile al nostro, ma si tratta di una diversa interpretazione sulla origine del sistema a tutti noto.

La nostra interpretazione, e una diversa denominazione delle parti che compongono il rigo ci permettono di rendere agevole uno studio, il quale ha sempre richiesto una grande quantità di tempo per essere appreso.

Lo scopo di questo sistema è eminentemente pratico; la praticità anzi — da noi già rilevata, con convincimento, dai risultati ottenuti dal

prof. Pozzoli nel R. Conservatorio di Milano [1]), — mi persuase ad accettar l'incarico, e a far ogetto di una relazione, quest'argomento semplice, ma la cui importanza è accresciuta perchè esso si riferisce al fondamento necessario ad ogni istruzione musicale.

* * *

Lo spirito di tradizione, che tendiamo a conservare nell'insegnamento del nostro sistema, che è quasi anello di congiunzione fra l'attuale e l'antico, risiede nell'eguaglianza dei principi, in virtù dei quali noi vediamo come il rigo musicale si sia venuto formando e trasformando attraverso la storia: principi che sono ancora gli stessi, coi quali noi esponiamo il nostro rigo.

Non sarà difficile il ricordare come per le prime notazioni delle melodie gregoriane fosse usata in sostanza una riga sola, quella del *Do*; come a questa si sia aggiunta poi quella del *Fa*, e come in seguito con Guido d'Arezzo si sia stabilito il rigo con quattro linee. Più tardi, con lo svilupparsi della musica vocale e strumentale, noi osserviamo come il rigo si arrichisca di altre linee che vi si aggiungono sopra o sotto, e lo possiamo constatare da un lato nelle notazioni delle prime diafonie, dall'altro lato nelle intavolature dei diversi istrumenti, dalla estensione dei quali il rigo prende proporzioni più o meno grandi. È noto a tutti come Frescobaldi ad esempio ci offra dei modelli di intavolature, dove il rigo è formato di tredici righe non solo, ma anche dove il rigo viene usato nella parte superiore, *centrale*, o *bassa*, a seconda che l'espressione musicale voluta dal compositore appartiene al registro acuto, centrale o grave.

Da ciò scaturisce evidentemente il principio che ogni linea formante il rigo musicale deve sempre indicare lo stesso suono.

* * *

Sù questo principio noi ci basiamo per stabilire che il nostro sistema di notazione deve usare di tante righe quante bastano per indicare tutta la gamma dei suoni, e che, per determinare la posizione di ciascun suono in rapporto all'ordine di acutezza o di gravità, dobbiamo necessariamente distinguere nel rigo le linee proprie a determinare i suoni gravi e quelle proprie a determinare i suoni acuti.

Perciò la prima nozione da impartire all'allievo dovrà dare la visione chiara e precisa dei limiti entro i quali si può disporre la scala dei suoni.

Per dimostrare quindi la scala generale dei suoni non si dovrà prendere come punto di partenza il suono più grave quale potrebbe essere concepito, per poi procedere man mano verso l'acuto. Questo d'altronde non si può fare perchè non si può additare all'allievo questo suono che non è emissibile dalla voce e che pochissimi strumenti sanno dare e che è, sopra tutto, di difficile percezione per l'orecchio.

Per la stessa ragione non si potrà cominciare da un suono estremamente acuto.

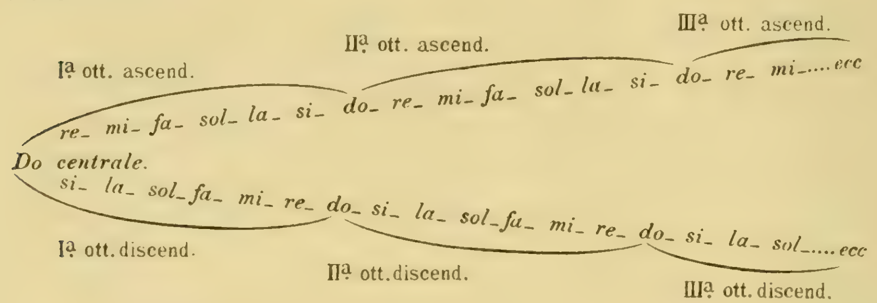
---

[1]) Al R. Conservatorio di Milano è stato adottato il sistema Gallignani-Pozzoli fin dall'anno 1898. Il metodo completo è stato pubblicato dalla Casa Ricordi.

Il suono che serve come punto di partenza deve essere un suono centrale: è il *Do* che è comune a tutte le voci; il *Do* che è centrale alla tastiera del pianoforte.

*

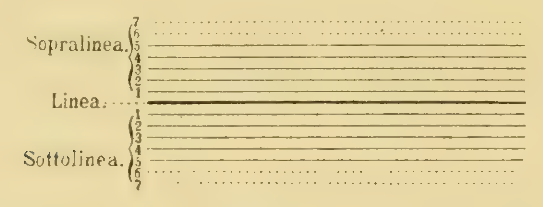
Da questo *Do* si enumerano progressivamente i suoni, dividendo in *ottave ascendenti* quelli che vanno all'acuto, in *ottave discendenti* quelli che vanno al grave, ottenendo così tre ottave e mezza circa di suoni sopra e sotto al *Do* centrale.



Con questa nozione l'allievo si rende già ragione dell'esistenza della scala, che dal *noto*, cioè dal *Do*, che lui stesso può cantare, va verso l'ignoto, cioè nei limiti dove tanto nel grave che nell'acuto il suo orecchio non può più percepire nessun suono.

Questi suoni che, per ragione di somiglianza fra le diverse ottave si denominano con sole sette sillabe, le *sillabe aretine*, si scrivono sopra un rigo formato da un complesso di linee parallele che noi distinguiamo chiamandole:

Linea, quella che sta nel mezzo.
Sopralinee, quelle poste sopra la linea.
Sottolinee, quelle poste sotto la linea.



Le sopralinee si contano dalla linea in su, le sottolinee si contano dalla linea in giù.

Nella linea si colloca il *Do* centrale, e da questa, ascendendo progressivamente si dispongono nelle sopralinee i suoni delle ottave ascendenti. Discendendo invece, progressivamente si dispongono nelle sottolinee i suoni delle ottave discendenti.

Così distinguiamo:

nella linea . . . . il *do* centrale
sopra la linea . . . . il *re*
nella Iª sopralinea . . . . il *mi*

sopra la Iª sopralinea . . . . *fa*
nella IIª sopralinea . . . . *sol*
sopra la IIª sopralinea . . . . *la*
nella IIIª sopralinea . . . . *si*
sopra la IIIª sopralinea . . . . *do*
nella IVª sopralinea . . . . *re*
sopra la IVª sopralinea . . . . *mi*
nella Vª sopralinea . . . . *fa*
sopra la Vª sopralinea . . . . *sol*
nella VIª sopralinea . . . . *la*, ecc. ecc.,

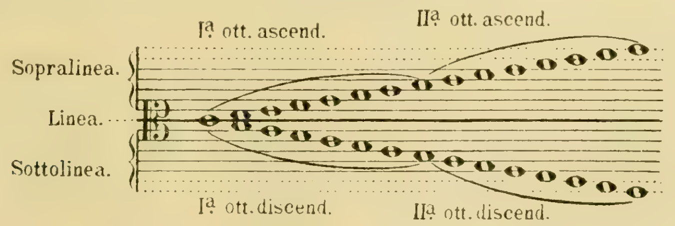
e discendendo:

nella linea della chiave . . . . il *do* centrale
sotto la linea . . . . *si*
nella Iª sottolinea . . . . *la*
sotto la Iª sottolinea . . . . *sol*
nella IIª sottolinea . . . . *fa*
sotto la IIª sottolinea . . . . *mi*
nella IIIª sottolinea . . . . *re*
sotto la IIIª sottolinea . . . . *do*
nella IVª sottolinea . . . . *si*
sotto la IVª sottolinea . . . . *la*
nella Vª sottolinea . . . . *sol*
sotto la Vª sottolinea . . . . *fa*
nella VIª sottolinea . . . . *mi*, ecc. ecc.

*
* *

La linea viene distinta dalle sopralinee e dalle sottolinee mediante la chiave che viene segnata su di essa e chiamata perciò linea della chiave.

Questa chiave che determina il *Do* centrale, è denominata chiave di *Do*. Da questo punto si ottiene il riconoscimento di tutti gli altri suoni, che hanno in questo rigo una posizione fissa.



In seguito si dimostra all'allievo l'inutilità di tenere un rigo di così esagerata estensione, perchè le più elevate fra le sopralinee e le più basse fra le sottolinee sono raramente adoperate a cagione del poco uso che si fa dei suoni molto acuti e molto gravi. Ragione per cui teniamo normalmente nel rigo, oltre alla linea della chiave, sole cinque sopralinee e cinque sottolinee. La sesta, settima, ottava, ecc. ecc. tanto delle sopralinee quanto delle sottolinee si usano, *tracciandole a pezzetini*, tutte le volte che necessità scrivere le note che corrispondono al loro grado di altezza.

Così pure si pensò di levare dal rigo la linea della chiave, perchè l'occhio potesse discernere più prontamente il gruppo delle sopralinee da quello delle sottolinee. Se ne serba però un pezzetto al principio del rigo per collocarvi la chiave ed il resto della linea, quantunque soppressa momentaneamente dal rigo, deve sempre esistere nella mente e ricomparire ogni volta che si ha d'uopo di scrivere la nota *Do.*



Il rigo così formato dalla linea della chiave, da cinque sopralinee e da cinque sottolinee, serve per gli strumenti di grande estensione che sono l'organo, il pianoforte e l'arpa.

È su questo rigo che l'allievo inizia il suo corso di solfeggio cantato e parlato. Su questo rigo egli si addestrerà facilmente alla lettura, distinguendo subito i suoni in qualunque ottava sieno essi scritti e trovando la ragione che determina queste posizioni.

* *

Il vantaggio che si ritrae da questo sistema non è solamente quello di ottenere con facilità la lettura sopra un rigo così esteso usando la sola chiave di *Do*, ma bensì quello di aver fatto scomparire ogni difficoltà che risguardava l'insegnamento dell'antico setticlavio. Anzi, per essere precisi, dobbiamo aggiungere che col nostro sistema il setticlavio non esiste più, perchè noi usiamo la sola chiave di *Do*, che è la principale. Le chiavi di *Fa* e di *Sol* vengono considerate chiavi sussidiarie, ed esse assumono la funzione della chiave di do quando questa scompare dal rigo.

Ed il setticlavio scompare davvero se si osservi come col nostro sistema si facciano derivare tutti i righi per le voci, da quello di pianoforte che ora abbiamo esposto; e come questi righi si fermino colle sottolinee se la voce ha un'estensione nel limite grave, di sottolinee e sopralinee se la voce è di registro centrale e di sole sopralinee se la voce è acuta.

* *

È necessario quindi dare all'allievo (al 2° anno di studio) una nozione sui diversi tipi di voci maschili e femminili e sulla loro divisione in sette classi; è necessario dimostrare la loro estensione e denominare ciascuna voce in modo che ne risulti indicato il grado.

Così noi denominiamo:

3. Canto . . . . voce acuta
2. Soprano . . . . voce semi-acuta
1. Mezzo-Soprano . . . . voce sopra-centrale
0. Contralto . . . . voce centrale
1. Tenore . . . . voce sotto-centrale
2. Baritono . . . . voce semi-grave
3. Basso . . . . voce grave.

Siccome ogni voce anche ben sviluppata non può avere un'estensione superiore alle due ottave e siccome i suoni più acuti e più gravi sono raramente usati, così il rigo per ogni voce viene limitato a sole cinque righe, facendo notare come queste si trasformino da sottolinee a sopralinee a seconda dell'estensione della voce.

In altre parole il contralto, voce centrale, sceglie la parte centrale del rigo di pianoforte ed il suo rigo è formato appunto dalla linea della chiave, due sopralinee e due sottolinee.

Rigo per la voce di contralto.



L'allievo davanti a questo rigo non avrà un momento d'esitazione per riconoscere la linea della chiave e vi leggerà la nota *do*; così pure, mettendo in pratica la prima delle nozioni apprese, leggerà sempre nella Iª sopralinea *Mi*, nella IIª *Sol* e nella Iª sottolinea leggerà *La*, nella IIª *Fa*, ecc. ecc.

È superfluo l'aggiungere che la terza, quarta, ecc. sopralinea o sottolinea, si usano a pezzetti ogni volta necessità di scrivere le note che occupano le rispettive posizioni.

La voce di mezzo-soprano (voce sopra-centrale) avendo un' estensione un po più acuta di quella del contralto, forma il proprio rigo abbandonando una sottolinea ed abbracciando invece una sopralinea in più di quelle del contralto.

Di modo che il rigo per mezzo-soprano resta formato dalla linea della chiave, tre sopralinee ed una sottolinea.

Rigo per la voce di mezzo-sop.



Anche qui, come si è detto per il contralto e come si dovrebbe dire per tutti gli altri righi, l'allievo distinguerà subito la nota *Do*, perchè la vedrà scritta nella linea della chiave; così pure distinguerà la Iª, la IIª, la IIIª sopralinea leggendo in esse rispettivamente le note *Mi*—*Sol*—*Si*.

Il soprano, voce semi-acuta, ha un'estensione un po più acuta di quella del mezzo-soprano, di modo che nel suo rigo dovremo aggiungere una sopralinea e togliere una sottolinea da quello del mezzo-soprano.

Il rigo per soprano è quindi formato dalla linea della chiave e di quattro sopralinee.

Rigo per la voce di soprano.



Invece, la voce di *canto,* che è la voce più acuta, ha il rigo formato da 5 sopralinee.

Non essendovi più la linea nel rigo, non vi è più il posto ove segnare la chiave e quindi la lettura diventa impossibile.

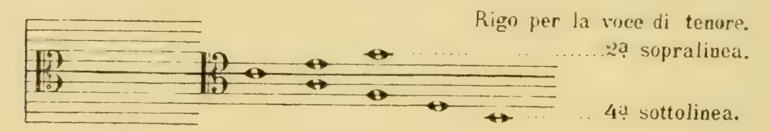
Se ne sarebbe potuto segnare un pezzetto in principio del rigo per collocare la chiave: si preferì invece usare un'altra chiave, la quale avendo lo stesso punto di partenza di quella di *Do*, fosse collocata su questo rigo in una posizione più afferabile.

Questa chiave che si segna nella 2ª sopralinea è la chiave sussidiaria di *Sol*.



Dal rigo centrale per la voce di contralto, seguendo gli stessi ragionamenti ora esposti, in senso contrario però, noi potremo ottenere tutti i righi per le voci maschili.

Così il rigo per tenore, voce sotto-centrale, è formato dalla linea della chiave, una sopralinea e tre sottolinee.



Il rigo per baritono, voce semi-gravela cui estensione è meno acuta di quella del tenore, è formata dalla linea della chiave e di quattro sottolinee.



Il rigo per basso, voce grave, è formato invece da 5 sole sottolinee. Anche in questo rigo, non essendovi più la linea della chiave, fu necessario introdurre una nuova chiave che surrogasse quella di *Do*, e questa è la chiave di *Fa* che si scrive nella 2ª sottolinea.

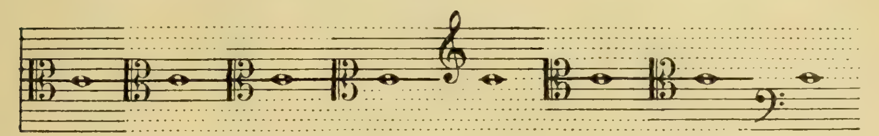


Come nozione di complemento si può aggiungere che anche gli strumenti, per ciò che riguarda la formazione del rigo, seguono la stessa teoria delle voci.

Così, per esempio, nella famiglia degli archi, il contrabbasso usa di un rigo formato da 5 sottolinee; il violoncello usa pure questo rigo nel limite grave della sua estensione, ma quando deve dare dei suoni tendenti all'acuto, usa il rigo per tenore e qualche volta quello di canto. La viola, che ha un'estensione centrale, usa del rigo di contralto; il violino invece che ha un'estensione acuta usa un rigo di 5 sopralinee uguale a quello per la voce di canto.

* * *

Riepilogando, l'innovazione introdotta nel chiamare linea della chiave, sopralinee e sottolinee,



nell'avere stabilito sul rigo una posizione fissa dei suoni, non solo si presenta come un meccanismo facilmente comprensibile, ma semplifica ed agevola la lettura delle note su qualunque rigo sieno scritte; sieno essi dei righi moderni come quelli che servono alle voci od agli strumenti, sieno essi dei righi antichi come quelli in uso per il canto gregoriano.

Betreffs der Referate 2 und 3 hat Prof. Zampieri folgende Auszüge zur Verfügung gestellt:

II.

Questa relazione, premette il prof. Zampieri, tratta veramente di argomento risguardante quasi soltanto l'Italia e le scuole e conservatori italiani: *da noi* — egli dice — *non esistono più nelle Università cattedre di musica, ed è necessario elevare a maggior importanza gli studi storici e teorici nelle scuole speciali, nei conservatori.*

Esaminate brevemente le condizioni speciali imposte nei conservatori dai programmi di composizione (per lo studio della quale principalmente i conservatori hanno ragione di esistere), lo Zampieri svolge il suo programma d'insegnamento e lo commenta.

* * *

Il I° Corso deve durare almeno 2 anni e coincidere con gli ultimi due anni di studio del *contrappunto* e della *fuga*.

In chiusa al primo corso l'alunno viene sottoposto al seguente esame:

A. Esame di promozione dal I° al II° Corso.

Esame scritto:

1° Trascrizione o traduzione in notazione moderna di un componimento vocale a più voci del secolo XV° o XVI°.

2° Trascrizione di una »intavolatura« per organo, liuto, tiorba o viola ecc. ecc. del secolo XIV°, XV° o XVI°.

Esame orale:

3° Svolgimento di una tesi, scelta dall'esaminando, che rifletta un argomento della musica presso i popoli antichi o dell'evo medio.

4° Rispondere alle domande della commissione esaminatrice, su gli argomenti studiati durante gli anni scolastici.

*
* *

Il secondo corso deve avere la durata di due o tre anni e coincidere con gli studi della *composizione propriamente detta.*

In chiusa a questo secondo corso l'alunno viene sottoposto al seguente esame:

B. Esame di licenza.

Esame scritto:

1° Analisi di una composizione vocale, scelta dalla commissione esaminatrice tra i classici italiani, e di un brano di un'opera sinfonica moderna.

Esame orale:

2° Svolgimento di una tesi scelta dall'esaminando.

3° Rispondere alle domande della commissione esaminatrice, su gli argomenti svolti durante gli anni di studio.

E inoltre facoltà del candidato il presentare una tesi scritta.

*
* *

Il primo corso di questo programma, già adottato sostanzialmente nella scuola del prof. Zampieri al R. Conservatorio di Milano, comprende l'evo antico e l'età di mezzo (fino all'esaurimento dei sistemi del Medio Evo [*Dodecachordon* di Glareano]); il secondo corso s'inizia dai principî armonici di Zarlino e dalle riforme palestriniane e arriva fino ai giorni nostri.

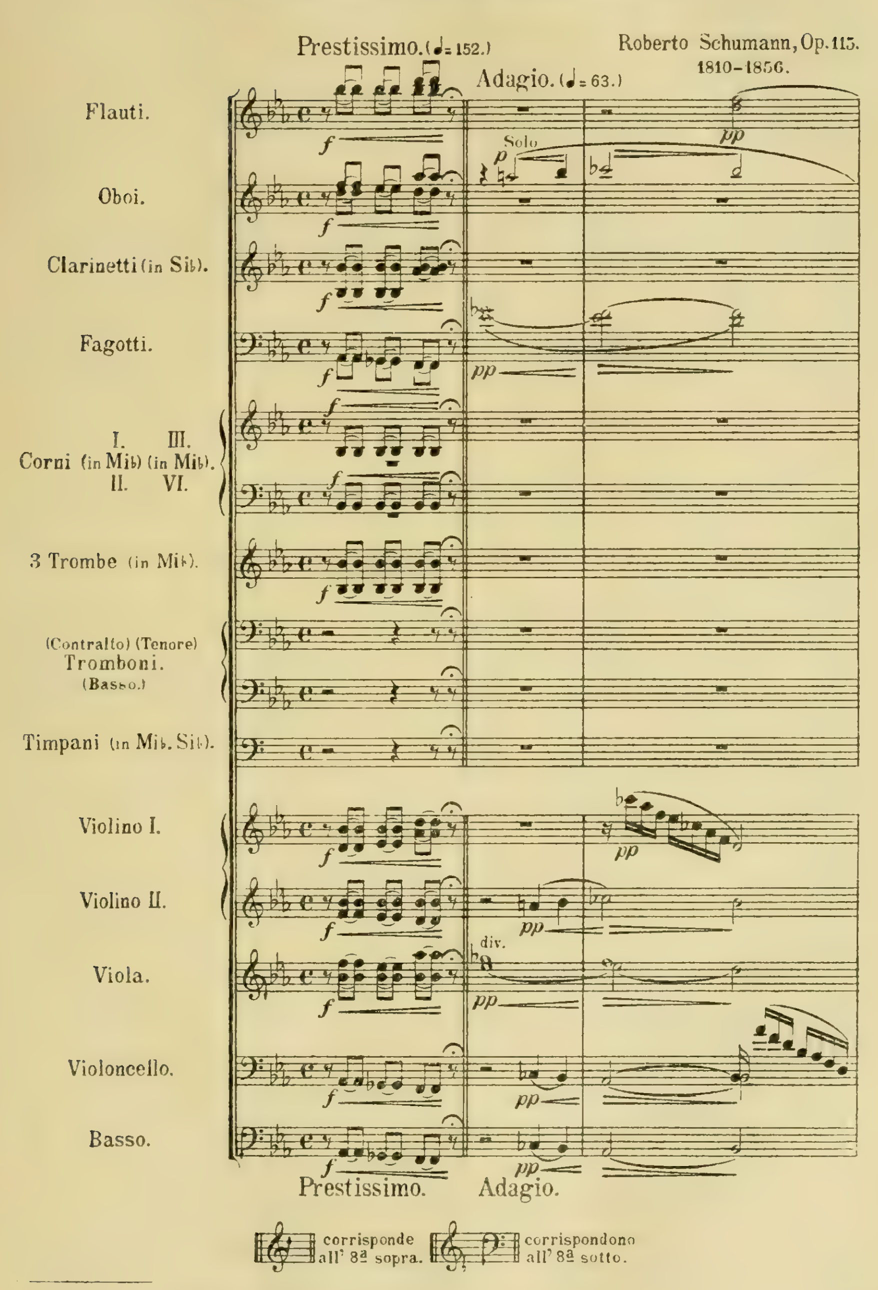
Ma gli studi di tal genere — conclude il relatore — devono essere serî, semplici e oggettivi. Base dello studio deve essere l'analisi tecnica ed estetica delle opere, in quanto essa può giovare ad una valutazione serena e spassionata dei capolavori dell'arte musicale in rapporto all'età in cui furono scritti e in relazione ai vantaggi che arreca ai giovani il saper giustamente considerare le opere altrui, non quell'ammasso farraginoso di date e di cenni biografici che si possono leggere in tutti i piccoli e grandi manuali, così spesso inutili, a volte dannosi all'educazione degli artisti.

III.

Il relatore riassume brevemente le ragioni che indussero il maestro Giordano a formulare la sua innovazione, la quale tende a facilitare, semplificandola, la lettura delle partiture d'orchestra e premette che svolgendo l'idea del maestro Umberto Giordano, egli non esprimerà però al proposito il proprio giudizio, nè quello del R. Conservatorio di Milano: *i criterî che informano la scuola non sempre* dice lo Zampieri *possono, e non sempre devono uniformarsi alle ultime innovazioni, anche se queste fin da principio sembrano buone; perciò quest'oggi parlando dell'insegnamento della Teoria nel R. Conservatorio di Milano, io esposi di fatto concetti diametralmente opposti a quelli, ai quali si perverebbe accettando anche nelle scuole il Sistema di notazione Giordano.*

*
* *

Ouverture per il Manfredi.[1)]



[1)] Dalle Edizioni Sonzogno di Milano.

Il m° Giordano, spiega lo Zampieri, propone:

»Di ridurre la notazione di tutti gli strumenti alle sole due chiavi di violino e di basso, inclusi anche gli strumenti traspositori, per i quali non si farebbe più nessun calcolo degli accidenti che portano in natura; quindi segnando clarinetti in *si bemolle*, ed il pezzo essendo in *si bemolle*, dopo la chiave di *sol* in seconda linea, ossia chiave di violino, si porranno i due *bemolli*, e se il pezzo è in *do maggiore* non si porrà accidente alcuno. Segnando i corni in *fa*, se il pezzo è in *fa*, si porrà dopo la chiave un *bemolle*, e così per tutti gli altri strumenti traspositori.

Riducendo gli strumenti tutti a due sole categorie, per quanto riguarda le chiavi, e cioè a quelli che leggono in chiave di violino e a quelli che leggono in chiave di basso, vi sarà per dati strumenti la considerazione del trasporto di un'ottava in su o di un'ottava in giù„ considerazione, del resto, che abbiamo anche oggi, poichè l'ottavino, l'arpa (suoni armonici), la celeste, ecc. ecc. danno i suoni un'ottava più acuta di quella che è letta in chiave di violino, mentre il contrabasso e il contrafagotto danno un'ottava sotto, più bassa, della nota scritta in chiave di basso.«

*
* *

Nella riforma grafica proposta dal Giordano, un segno speciale, una lancia ascendente o discendente, posta traverso queste due chiavi indica se si legge un'ottava sopra o un'ottava sotto la nota scritta. (Vide Esempio pag. 383.)

In chiusa alla sua relazione, il prof. Zampieri accenna ai risultati già ottenuti dalle case editrici Ricordi e Sonzogno e ringrazia, a nome dei presenti, dei colleghi del Congresso, quest'ultima casa editrice, la quale con squisita cortesia inviò in dono ai congressisti parecchie centinaia di copie di partiturine annotate secondo il sistema Giordano.

6. Prof. Dr. Andrea d'Angeli (Pesaro): »Novità, varietà, necessità del ritmo.«

Beginn 12 Uhr. — Schluß 12 Uhr 15 Min.

Hierüber wurde vom Referenten folgender Auszug zur Verfügung gestellt:

a) Il Ritmo, dato lo svolgimento della melodia moderna, non può intendersi più soltanto come quantità numerica e, considerate le origini storiche della musica, non avrebbe dovuto mai essere inteso così ristrettamente.

b) I canti dei popoli primitivi e dei popoli non ancora usciti dalle tenebre della barbaria, sono spontanei e anaritmici: sono inutili sforzi quelli che si fanno per ridurli ad un probabile schema ritmico. Il cosidetto ritmo di danza non risulta dalla ripetizione simmetrica di più misure (battute) in gruppi determinati, ma dalla ripetizione di una misura (battuta) composta di un dato numero di quantità o figure musicali, ed è quindi assolutamente estraneo allo svolgimento della melodia.

c) Nella musica Greca quello che noi chiamiamo ritmo non è se non la corrispondenza alla unità metrica di una unità di misura convenzionale traducibile in suono; quindi, dato pure che si possa sostenere il legame strettissimo della musica e della poesia, specialmente nell' arte greca,

il fenomeno del cosidetto ritmo non è un fatto da riferirsi alla percezione musicale, ma un meccanismo tutto proprio della metrica. La riduzione in forme musicali di taluni schemi metrici (trocaici, dattilici, spondaici) è troppo variamente interpretata, perchè si possa dire scientifica.

d) Il canto Gregoriano, nella sua mirabile libertà, segue il giro della prosa senza turbare o guastare l' ordine logico del periodo, che è appunto l' ordine del pensiero.

e) Il fenomeno della ripetizione di unità di misura in periodi uguali o simmetrici si riscontra nei canti di indole popolare e da principio sembra piuttosto casuale. Nelle composizioni dei trovatori provenzali si osserva la grande influenza che ebbe sulla musica lo schema strofico della poesia.

f) Anche sulla musica polifonica, liturgica e madrigalesca, sacra e profana, si nota la libertà melodica, sia che si adattasse alla prosa latina dei testi sacri o agl' Inni sacri latini o alle più eccellenti composizioni dei poeti italiani.

g) Il ritmo, inteso nella sua forma più regolare e simmetrica non è tanto un portato della riforma musicale luterana nè musica monodica nè dello stile rappresentativo, ma del melodramma nel momento in cui si era allontanato dei suoi principii. Fu specialmente la poesia dei melodrammi italiani quella che impose le sue leggi alla musica, fino al punto da far sacrificare nel canto perfino i dettami del buon senso, della grammatica e della sintassi, dividendo per necessità di ritmo parole che dovevano essere melodicamente congiunte.

h) La musica istrumentale da camera conserva relativamente la sua libertà di sviluppo melodico in taluni dei compositori primitivi.

i) L' opera classica e romantica — quest' ultima ancora più per la necessità di accogliere un gran numero di Lieder, conservanti sempre la loro caratteristica di ritmo determinato — rimasero per più che mezzo secolo schiave di un ritmismo pedante e grossolano.

l) Le nuove idee ritmiche di Riccardo Wagner. Le nuove figurazioni cosidette ritmiche nelle opere dei compositori contemporanei. La innovazione del Maestro Amilcare Zanella con l' abolizione delle stanghette, che dividono le battute. Gli Studi del Maestro Zanella editi nel 1905 da Carisch et Jänichen. La polemica dei musicologi sulla innovazione del Maestro Zanella. La mistificazione di Erik Satie. »La eliminazione delle stanghette non è un fatto puramente grafico, ma si presta ad esprimere esattamente tutte le varietà delle figurazioni, che non si potrebbero esprimere neppure con le note cosidette sovrabbondanti o deficienti (duine, terzine, sestine, etc.), e permette che il pensiero melodico del compositore si svolga liberamente e largamente.«

m) La questione del ritmo si è conservato, dacchè fu posta, ancora inalterata e si è data quasi maggiore importanza al ritmo che all' elemento acustico, armonico e melodico della musica.

Richiamo perciò l' attenzione dell' Onorevole Congresso sulla necessità che in quei libri che servono alla diffusione della cultura estetica fra i compositori, si dia al ritmo un nuovo e ideale significato, liberandolo

dalle convenzionali restrizioni delle teoriche antiche: un significato corrispondente al carattere di libertà che ebbe la musica nei suoi primordii, ai progressi già avvenuti nelle varie forme dell'arte musicale e ai bisogni di un più ampio svolgimento della linea melodica per l'avvenire.

7. Dr. Ilmari Krohn (Helsingfors): »Reform der Taktbezeichnung.«

Beginn 12 Uhr 15 Min. — Schluß 12 Uhr 30 Min.

Die mangelhafte Pflege der rhythmischen Seite im heutigen Musikleben ist neuerdings immer mehr zum Bewußtsein gekommen und von verschiedenen Seiten sind ernst begründete Anregungen zur Beseitigung dieses Mangels ausgegangen. In seinem Aufsatze über »Die Ausbildung der deutschen Fachmusiker« verlangt Professor Kretzschmar (Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, 1901,) lebendigeren Unterricht auch in der rhythmischen Theorie und Analyse; allgemein bekannt sind die diesbezüglichen bahnbrechenden Arbeiten von Mathis Lussy, Hugo Riemann und Emile Jaques-Dalcroze. Treffende Gedanken über rhythmischen Vortrag der Tonwerke finden sich in Pembaurs »Über das Dirigieren« (1892), ebenfalls in Carpes fein in die Details ausgeführtem »Der Rhythmus«; und Succo in seinem »Rhythmischen Choral« (1906) weist darauf hin, wie die schaffende Tonkunst unserer Zeit, wegen Mangel an rhythmischem Sinne zum großen Teil der rechten männlichen Kraft entbehrt und aus demselben Grunde die Werke der klassischen Meister vielfach in rhythmischer Hinsicht unklar oder gar falsch ausgeführt werden. Insbesondere ist aber das umfangreiche Werk J. H. Heinr. Schmidts »Die Formen der griechischen Poesie« (1868 bis 1872) zu nennen als eine wahre Fundgrube für jeden Musiker, der in rhythmischer Hinsicht sich gediegen weiter entwickeln will. In philologischen Einzelheiten mag nach fachmännischem Urteil manches darin zu berichtigen sein; das aber verändert nichts Wesentliches an der machtvollen musikalischen Wirkung, die der Leser durch die eurhythmischen Gebilde der antiken Gesänge erfährt, wie sie von Schmidt aufgefaßt und dargestellt sind. Diesem Werke habe ich es zu verdanken, die grundlegende Bedeutung der Taktfüße (ictus) und der Phrasen (kolon) für den rhythmischen Aufbau erkannt zu haben. Bei der Analyse klassischer Werke der Neuzeit, z. B. der Lieder von Schubert, Sonaten von Beethoven, Fugen von Bach, ist mir klar geworden, daß unsere großen Meister durch ihren musikalischen Instinkt in nicht geringem Maße ähnliche mannigfache Satzbildungen geschaffen haben, wie sie Schmidt bei den antiken aufweist. Und zwar kann man die Konsequenz finden, womit die verschiedenen Gestaltungen zu bestimmten musikalischen Wirkungen verwendet sind, z. B. die antithetische und mesodische bei dramatisch wirkenden Stellen, die palinodische bei den lyrischen, die stichische bei den Übergängen, die mehr epischen Charakter tragen.

Um die rhythmische Seite der Tonwerke klar zur Anschauung zu bringen, sowie um überhaupt für die rhythmische Theorie eine feste anschauliche Basis zu erhalten, bedarf es einer Reform der Taktbezeichnung, die scheinbar kaum etwas am gewohnten Notenbilde verändert, aber doch

die wahren metrischen Einheiten: die Taktfüße und die Phrasen, klar hervortreten läßt.

Unser Vorschlag ist, die verschiedene Länge der Taktstriche (über je ein oder mehrere Liniensysteme), die gegenwärtig ganz willkürlich und ohne irgendwelche musikalische Bedeutung angebracht wird, für den obigen Zweck zu verwenden, indem die kurzen Taktstriche vor dem Akzent jedes Taktfußes und die langen Taktstriche vor dem Hauptakzent jeder Phrase gesetzt werden. Oberhalb der langen Taktstriche kann eine Ziffer stehen, die die Zahl der Taktfüße der folgenden Phrase angibt. Als Taktvorzeichnung wird die Dauer des Taktfußes angewendet; somit kann mannigfacher rhythmischer Wechsel durch verschiedene Länge der Phrasen eintreten ohne die Taktvorzeichnung zu verändern. Für die Grenzen der Perioden und Sätze könnte der dünne Doppelstrich Verwendung finden.

Einige Schwierigkeiten bieten die Rhythmen mit ungleichen Taktfüßen, wie z. B. der Dreivierteltakt am gewöhnlichsten gestaltet ist:

v ' v '
1 2 3 oder 1 2 3

Da würde es sich empfehlen, den Doppeltaktfuß, der stets oder meistens sich gleich lang bleibt, für die Taktbezeichnung zu wählen und die Einteilung desselben in jedem Takte durch ein geeignetes Mittel hervorzuheben, (punktierte Striche oder dergleichen). Für Noten der Orchester- und Chorstimmen, die nur ein Liniensystem benützen, müßten, als Ersatz für die dabei unmöglichen langen Taktstriche, die kurzen vor den Hauptakzenten etwas fetter gedruckt sein und jedenfalls mit der Ziffer oberhalb versehen werden.

Schließlich sei noch darauf hingewiesen, daß der musikalische Vortrag auch dadurch gewinnen würde, wenn beim Unterricht das Taktzählen und beim Dirigieren das Taktschlagen sich nach den Taktfüßen und Phrasen richten könnte, indem nur für jeden Taktfuß ein Taktschlag beziehungsweise eine Zahl und nur für den ersten Taktfuß jeder Phrase ein Niederschlag beziehungsweise die Zahl 1, sich einstellt.

8. Oberstleutnant Joachim Steiner (Wr. Neustadt): »Einfluß der reinen Stimmung auf die Entwicklung der Musik.« (Mit Demonstrationen.) Schluß des begonnenen Referates.

Beginn 12 Uhr 30 Min. — Schluß 1 Uhr.

Oberstleutnant Steiner gibt folgende nachträgliche Zusammenfassung seiner zwei Referate unter dem Titel »Pythagoras«:

Die nachfolgenden Zeilen umfassen den Inhalt der beiden angemeldeten Vorträge: »Neue Beweise für die unzulänglichen Abstimmungstheorien der modernen Musikwissenschaft« und »Einfluß der reinen Stimmung auf die zukünftige Entwicklung der Tonkunst«. Sie wollen die griechische Tonhöhenbemessung wieder zu Ehren bringen und erhielten deshalb die Überschrift »Pythagoras«. Vorausgegangene, einschlägige Arbeiten des Verfassers sind: »Grundzüge einer neuen Musiktheorie.« »Tonkunst und Musikwissenschaft.« Wien, Hölder, 1891, 1903.

Allgemeines. Die bestehenden Anschauungen über Tonempfindungen und Abstimmungsfragen sowie über das Musizieren von einst und jetzt bedürfen einer wesentlichen Verbesserung, denn sie verstoßen gegen den Grundsatz des griechischen Weltweisen: »Halte in allen Dingen das richtige Maß.«

Die moderne Musikwissenschaft geht von der unerlaubten Annahme aus, daß das Nacheinander zweier Töne dieselbe Sinneswirkung hervorbringt, wie ihr Nebeneinander und hält überhaupt nur das Konsonanzprinzip, also die klangmäßige Abstimmung für zulässig. Ihre Berechnungen stehen mit der Denklehre im Widerspruch. Ein »Intervall« ist dem Wortsinne nach ein Abstand und ein musikalisches Intervall die Entfernung zweier musikalischer Orte, also eine benannte Größe; ein »Schwingungsverhältnis« ist ein Zahlenausdruck, also eine unbenannte Größe. Daher darf man eine, als Ortsentfernung gedachte Quinte, Quarte, Terz.... nicht durch $^3/_2$, $^4/_3$, $^5/_4$.... sondern nur durch eine Wegeinheit, z. B. einen Bruchteil einer Oktavenlänge darstellen. Hat ein Schüler das Intervall zwischen der großen, natürlichen Terz und der Quarte zu bestimmen, so verlangt man von ihm, daß er eine Bruchzahl durch eine Bruchzahl dividiert, statt daß er die kleinere Weglänge von der größeren subtrahiert! (Im anfänglichen Glauben an die Richtigkeit der herrschenden Berechnungsweise sind auch die Intervalle in den »Grundzügen« derartig dargestellt, doch wird dort schon eine zeichnende Versinnlichung von Weglängenunterschieden angewendet.) Man spricht ferner von einer diatonischen Durleiter, ohne den Begriff »diatonisch« klarzustellen und die Bedingungen für eine »Leiter« aufzusuchen. Die Entwicklungsgeschichte der Musik wird von einem einseitigen Gesichtspunkte aus beleuchtet und man findet es sogar für notwendig, die Tongeschlechter des Pythagoras nach dem Klangmaße umzugestalten. Von den Griechen wird gesagt, sie hätten in Wissenschaft und Kunst unübertreffliche Vorbilder geschaffen, nur bei der Tonhöhenberechnung seien sie auf Irrwege geraten. Heutzutage wird das Bestehen und die Berechtigung der reinen Stimmung teils geläugnet, teils mißachtet und die große Menge sieht überhaupt alle Abstimmungsfragen seit der Einführung der temperierten Stimmung für erledigt an. Soll jedoch die Tonkunst ihre seit Jahrtausenden erworbenen Ausdrucksmittel nicht einbüßen, so darf die Musikwissenschaft nicht hemmend, sondern nur fördernd einwirken!

Die anschließenden Auseinandersetzungen entsprangen den zwei leitenden Gedanken: 1. Der Werdegang der Musik ist nur eine Folgeerscheinung der Entfaltung des menschlichen Tonsinnes. 2. Kennt man das heutige Heranreifen des letzteren, so erfährt man nach dem biogenetischen Grundgesetze auch die geschichtliche Entwicklung der Musik.

Entstehung und Wahrnehmung von Tönen. Es empfiehlt sich, die Ausdrücke »Schwingungen« und »Schwingungsverhältnisse« durch »Impulsreihen« und »Impulsverhältnisse« zu ersetzen und an die Eingrabungen beim Bespielen einer Grammophonplatte zu denken. Diese entstehen durch die Stoßwirkungen eines Stiftes und bilden bei der Wiedergabe die Urquelle der Tonerzeugung. Auf diesem Wege, sowie

durch den Hinweis auf die Sirene gelangt man zu der Erkenntnis: Ein einfacher Ton von bestimmter Höhe entsteht durch die Aussendung einer gleichmäßigen Stoßfolge von bestimmter Sekundenzahl.

Nacheinander der Töne: Einer allmählichen oder plötzlichen Veränderung der Impulsfolge (beziehungsweise Impulsstärke) entspricht eine allmähliche oder plötzliche Veränderung der Tonhöhe (beziehungsweise Tonstärke). Das gesetzmäßigste Nacheinander ist jenes, bei welchem der dritte Ton ebenso aus dem zweiten entsteht, wie dieser aus dem ersten; dann bilden die zugehörigen Sekunden-Impulszahlen eine geometrische Reihe. Daher ist das schrittweise Erreichen der *pythagoräisch* abgestimmten großen Terz — z. B. c d, d e — akustisch gesetzmäßiger, als das Nacheinander eines großen und kleinen Terztones — z. B. c d, d e̲ — das ist die schrittweise Erreichung der *natürlichen Terz*. Pythagoras hat somit das Nacheinander richtiger beurteilt, als die moderne Musikwissenschaft! Nach seiner angeführten Grundlehre, darf etwas *zeitliches* — die Bewegung von einem musikalischen Orte zu einem anderen — nur wieder mit etwas *zeitlichem*, also das *Nacheinander* nur wieder mit einem *Nacheinander*, aber keineswegs mit einem Nebeneinander gemessen werden. Als beste »Weglängeneinheit« erweist sich der 53. Teil einer Oktavenlänge, denn derselbe entspricht der *linearen* Größe des Fehlers im Quintenzirkel (his höher als c), sowie der *linearen* Größe des Unterschiedes zwischen einer pythagoräisch und natürlich abgestimmten großen Terz (c e — c e̲). Mit dieser »Kommalänge« werden in dieser Studie alle musikalischen Ortsentfernungen mathematisch ausgedrückt. (Oktave 53, Quinte 31, Quarte 22, Ganzton 9 Kommalängen u. s. f.) Die früher an erster Stelle genannte Fortschreitung c d, d e (Pythagoras) entspricht dem denkbar einfachsten Weglängenverhältnis 9 : 9 oder kürzer 1 : 1; die Fortschreitung c d, d e̲ (moderne Musikwissenschaft) besitzt das sehr ungünstige Weglängenverhältnis 9 : 8; daher ist die Tonfolge c d e *sangbar*, die Tonfolge c d e̲ *unsangbar*, was noch näher zur Sprache gelangt.

Nebeneinander der Töne. Dieses darf als ein *gleichzeitiges* Auftreten von Impulsfolgen erklärt und nur wieder mit einem *Nebeneinander* gemessen werden. Jeder einzelne, einfache Ton hat auf der Grammophonplatte seine bestimmte, gleichförmige Punktreihe. Je *öfter* eine Deckung zwischen den Punkten der einen und anderen Reihe erfolgt, desto *geringer* ist vergleichsweise die Reizung des Gehörorganes, desto *ruhiger* fließen somit die Töne ab. (Ordnung solcher Empfindungen: Einklang, Oktave.... kurz die Reihenfolge der Klangstufen bis zur Stufe 5.) Es ist von außerordentlicher Wichtigkeit, daß der Mensch eine fünfgliederige Ordnung nicht mehr sicher erfassen kann, mag dieselbe für die Wahrnehmung durch das Auge (Zeichnen) oder durch das Ohr (fünfteiliger Takt, fünfteiliger Rhythmus etc.) bestimmt sein. Ich erblicke darin den Grund, warum auch in bezug auf Mikrorhythmen das *genaue* Erfassen von natürlichen Terzen *außerhalb* der gewöhnlichen Leistungsfähigkeit des Tonsinnes liegt. Hiefür spricht der Umstand, daß ein geringer Fehler bei dieser Terz viel weniger stört, als bei einer Quinte oder Quarte. Die moderne Musikwissenschaft macht aber gerade die Terz-

verwandtschaft zur Grundlage ihrer Theorien und hält das Beurteilen und Hervorbringen von terzgestimmten Tongebilden für eine sehr leichte Arbeit des Gehörsinnes. Ein zusammengesetzter Ton (Klang) ist bereits ein »Nebeneinander«; die färbenden Beitöne stammen aus der Klangstufenreihe des Haupttones; ihre Sekundenimpulszahlen sind die natürlichen Vielfachen der Sekundenimpulszahl der Klangstufe 1. (Das Fachwort »Obertöne« ist nicht günstig und hat schon viele, ganz unnötige Irrungen heraufbeschworen. Der erste Oberton ist schon die zweite Klangstufe u. s. f., was bei der Ermittlung des Differenztones zweier Klangstufen zu einem Umrechnen zwingt.) Im Sinne der griechischen Sprechweise geben die ersten fünf Klangstufen in irgendwelcher Zusammenstellung eine »Mischung«, während ungünstiger gebaute Tonpaare oder Tongruppen nur zu einer »Mengung« führen. Heute heißen diese Gegensätze »Konsonanz« und »Dissonanz«; dabei wird das letztere Wort manchmal mit »Mißtönen«, statt mit »Auseinandertönen« übersetzt. In der klingenden Musik sind Dissonanzen viel wichtiger als Konsonanzen. Erstere drücken ein »Werden«, also Unrast, letztere ein »Sein«, also Rast aus. Bei einer zeitlichen Kunst ist die anregende Veränderung die Richtschnur für den Schaffenden. Nichts würde dem Tondichter schwerer verziehen, als endlose Ketten von Harmonien! Der Sinneseindruck von gleichzeitig auftretenden Tönen wird durch ihr Impulsverhältnis bedingt. Die Auslegung von Tönen als mikrorhythmische Kraftentladungen, sowie das Heranziehen der Grammophonpunktreihen gestattet eine sehr faßliche Erklärung der Tatsache, daß zwei Töne einen dritten (und vierten Ton....) geben können und daß die Glieder einer Naturtonreihe im Nebeneinander eine klangaufbauende Kraft besitzen. Dies führt bei näheren Untersuchungen zum akustisch erzwungenen Hören von »Klangdur« und zu einer Widerlegung der bestehenden Molltheorie. (Hierüber sprach der Verfasser schon 1888 vor der kais. Akademie der Wissenschaften zu Wien.) Beim Kongreß 1909, sowie bei einem früher gehaltenen Vortrag vor den Mitgliedern der Internationalen Musikgesellschaft gelangte ein vom Verfasser ersonnener »Impulsapparat« zur Anwendung, welcher die Entstehung und Wahrnehmung von Tönen und Kombinationstönen rasch und überzeugend erklären läßt.

Tonhöhenmaßstäbe und reingestimmte Tasteninstrumente. Erstere wurden bereits im Jahre 1903 gelegentlich des achten österreichischen Mittelschultages veröffentlicht und finden sich in der erwähnten Schrift »Tonkunst und Musikwissenschaft« (Nachdruck 1909 der Auflage 1903). In dem Buche »Grundzüge einer neuen Musiktheorie« sind reingestimmte Tasteninstrumente abgebildet, die aus der Hofharmoniumfabrik von Theophil Kotykiewicz in Wien hervorgingen und schon bei vielen öffentlichen Vorträgen den hier vertretenen Theorien zum Siege verhalfen. Sie stehen zurzeit im Museum der k. k. Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien.

Heutige Entwicklung des Tonsinnes. Zur Übersicht dient nachfolgender Tonsinnschlüssel, der die Rhythmik und Dynamik beiseite läßt:

Nacheinander	(Brücke)	Nebeneinander
↑ Wegfärbung		Gruppenfärbung ↑
Wegordnung	Grundsinn	Gruppenordnung
Streckensinn		Gruppenverschmelzung
Richtungssinn	Ortssinn	Deckungssinn
	Vokalsinn	

Die Lautäußerungen »Sprechen« und »Singen« greifen mit ihren Wurzeln mehrfach ineinander. Die fragende und zustimmende Redeweise entspringt ebenso dem Anspannen und Entspannen der Stimme, wie das »höher« und »tiefer« beim Singen. Der Redner hat seinen Durchschnittston, den Sprechton, der Sänger seinen Mittelton, den er mit der geringsten Mühe und Überlegung hervorbringt. Die Ausprägung von Vokalen fördert das Auffassungsvermögen für Klangfarben.

Musikalisches Nacheinander: Zuerst erwacht das Erkennen von »höher« und »tiefer« ohne Einbeziehung des wieviel? (Richtungssinn.) Dann folgt das Erfassen von musikalischen Weglängen (Streckensinn), weiterhin das Wahrnehmen und Genießen einer geordneten Bewegungsweise und zwar von gehörten und selbst nachgesungenen, wohlgebauten Melodien. Die Stimme beginnt meist sofort mit dem »Ordnungston«, verläßt ihn, nähert sich und entfernt sich von ihm und kehrt vorübergehend oder abschließend zu ihm zurück. (Wegordnung = Wegharmonie.) Endlich gelingt auch die Unterscheidung des Sinneseindruckes, welchen verschieden gebaute Wegfolgen erzeugen, wobei heute die Bemessung der Stufen 3, 6 und 7 der zugrundeliegenden Leiter eine maßgebende Rolle spielen. (Wegfärbung Dur, Moll etc.) Der eigene Sprechton und Mittelton lenkt auf einen bestimmten, musikalischen Ort hin, mit welchem andere Ortslagen verglichen werden können. (Ortssinn.) Manche Kinder besitzen einen überraschenden Ortssinn; sie stimmen ohne Nachhilfe ein in der Schule gelerntes Lied genau mit dem eingeübten Ton an. Die vorhandene Wegordnung wird sehr sinnfällig, wenn der Ordnungston oder ein anderer Hilfston wenigstens ab und zu als »Begleitung« erklingt; aber schon die rhythmische und dynamische Bevorzugung desselben führt zu einer ziemlich deutlichen Wegharmonie; dabei entwickelt sich — bewußt oder unbewußt — der Sinneseindruck für die Grundherrschaft eines Tones. (Grundsinn.) Daß auf diese Weise ein »erzwungenes Hören« einer bestimmten Wegfärbung — Moll, Dur, dorisch, lydisch u. s. f. — herbeigeführt werden kann, soll später gezeigt werden.

Musikalisches Nebeneinander: Die schlichteste diesbezügliche Aufgabe ist die Wahrnehmung oder Bildung des Einklanges. (Deckungssinn.) Hieher gehört das genaue Abnehmen des a einer Klavierstimmung durch den Streicher. Es gelingt dem Violinschüler viel später, als die Ausführung von Tonleitern und Übungsstücken, das heißt der Deckungssinn erwacht erst nach dem Richtungssinn, Streckensinn und Ordnungssinn! Das Erkennen und Besorgen der Verschmelzung zweier Töne zu einer einheitlichen Grundempfindung ist schon eine hohe Anforderung an den Gehörsinn. (Gruppenverschmelzung.) Der Violinlehrer stimmt seinem Schüler noch lange die Quinten, selbst wenn dieser schon über die ersten Übungen hinaus ist. Das

Verfolgen einer mehrstimmigen Musik ist verhältnismäßig leicht, wenn jede Stimme dieselbe, einfache Weise singt, aber jede etwas später beginnt. Daher zählt der Kanon zu den ursprünglichsten Kunstformen. Er ist aber nur eine leicht faßliche, verschlungene Wegmusik, also eine melodische und keine rein harmonische Polyphonie. Viel schwieriger ist das Erkennen und Besorgen jener mehrstimmigen Musik, welche zweierlei Abstimmungsarten, die Quinten- und die Terzenstimmung beansprucht, weil bei der ersteren ausnahmsweise, bei der letzteren stilgemäß ruhige, verschmelzungsfähige Tongruppen auftreten. (Gruppenverschmelzung.) Tongruppen besitzen — ganz allgemein geordnet — zwei Grenzfärbungen: Bewegungsdrang und Stillstand. Diese zu erfassen und herbeizuführen bildet überhaupt die höchste Leistung des Tonsinnes. (Gruppenfärbung; Tonmalerei im Kleinen durch Abstimmungswahl.)

Es gibt Naturen, welche einen ausgebildeten Strecken- und Ordnungssinn, aber keinen Deckungssinn besitzen. Sie beginnen beim Chorgesang (z. B. in der Kirche) mit einem bequem liegenden Ausgangston und führen ohne Rücksicht auf die anderen Sänger oder auf die allfällige Begleitung ihre Schritte und Sprünge ganz richtig durch. Zu diesen Parallelsängern gehören auch jene Duettisten, welche zwar den ersten Duetton richtig anstimmen, dann aber mit einer bewunderungswürdigen Sicherheit immer in derselben Entfernung von der Oberstimme bleiben, ob die Terz oder Sexte noch paßt — oder nicht! Beide Erscheinungen sind in geschichtlicher Beziehung sehr lehrreich. Man denke an das »Quintieren«; der Tenor begann hoch, der Baß tief und nièmand fand etwas auszusetzen, solange von beiden Stimmen immer gleiche Weglängen zurückgelegt wurden. Zu den ersten Formen der Mehrstimmigkeit zählte auch das »Über dem Buche Singen«, welches sich bis zu Parallelgängen in Sextakkorden entwickelte. Auch hier wurde bei den Ausübenden und Genießenden in erster Linie der Wegsinn befriedigt; der Gruppensinn durfte nur nicht gröblich verletzt werden. So ist es im verfeinerten Maße auch noch heute! Wenn ein Solist eine Arie etwas zu hoch einsetzt, aber richtige Weglängen bringt, so sagen wir: Er hat zu hoch begonnen, aber im ganzen gut gesungen. Wenn er jedoch in der richtigen Höhe einsetzt, aber bald da, bald dort eine unrichtige Weglänge benützt, so sagen wir: Er hat falsch gesungen! Der Tonsinn ist somit empfindlicher gegen ein unzureichendes Nacheinander als gegen ein unzureichendes Nebeneinander. Leider verbietet der zugemessene Raum für diese Zeilen die Anführung weiterer Tatsachen. Eines ist jedoch einleuchtend: Wenn das Ohr das Nacheinander strenger als das Nebeneinander prüft und überwacht, so ist die Abstimmungsart des Nacheinander (Pythagoras) wichtiger als die Abstimmungsart des Nebeneinander (moderne Musikwissenschaft).

Es gibt ferner Naturen, welche umgekehrt einen guten Deckungssinn, aber keinen Streckensinn besitzen. Sie können nicht vom Blatt singen, weil sie keine Orte finden; daher brauchen sie einen »Treffer«, der den vorgeschriebenen Ton frischweg anstimmt, damit sie sich wenigstens als gute »Nachsinger« erweisen können. Dabei verschleppen sie aber, wie jeder Dirigent weiß, das Tempo. Die Erfahrung beweist: Bei der »freien« Tonhöhenfindung der kunstgerechten Vokalmusik ist das Singen »nach

dem Intervall« bedeutend leichter als das »Hineinstimmen« eines Tones in eine entstehende Tongruppe. Solisten intonieren fast durchaus nach dem »Wegmaß«, während beim mehrstimmigen Gesang auch häufig das »Klangmaß« zur Geltung kommen soll. Gäbe es für die freie, künstlerische Tonhöhenbemessung von heute nur ein Abstimmungsgesetz, oder würde man in der Vokal- und Orchestermusik nur immer in einer Durchschnitts-Stimmung intonieren, so bliebe es ganz unverständlich, warum ein guter Solosänger erst für den Quartettgesang, und ein guter Sologeiger erst für das Streichquartett herangebildet werden muß.

Nur ganz gleichgefärbte Einzeltöne können eine möglichst vollkommene Verschmelzung im Nebeneinander eingehen; darin liegt eine große Einschränkung für die Nutzbarmachung des Klangmaßes. Warum klingt das Walhallamotiv auf Zugposaunen viel besser, als auf Maschinposaunen? Weil im ersteren Falle nicht bloß gleiche Eigenfarben auftreten, sondern dem Ausübenden noch dazu eine biegsame, das Klangmaß zulassende Intonation zu Gebote steht. Der wahre »diabolus in musica«, der besonders dem frei anstimmenden Künstler so viel zu schaffen macht, ist eine rein akustische Angelegenheit und zwar der Gegensatz zwischen Quint- und Terzverwandtschaft, oder sachgemäßer ausgedrückt, der Unterschied zwischen Wegmaß und Klangmaß. Eine Beziehung, welche der modernen Musikwissenschaft, aber nicht jener der griechischen verborgen blieb. Dieser »diabolus« hat seit Jahrtausenden Zwietracht zwischen den Theoretikern und Praktikern gesät, und die vorliegende Studie findet ihre Hauptaufgabe darin, Frieden zu stiften. Sie will jenes farbenprächtige Vieltonreich (Polytonik) zur wissenschaftlichen Geltung bringen, das die reine und temperierte Stimmung in sich schließt und seit Jahrhunderten aus der künstlerischen Praxis herausklingt. Schrieb doch schon Galilei in seinem »Discorso«, also vor mehr als 300 Jahren: Ich habe durch lange Beobachtung gefunden, daß die natürlichen Stimmen und die künstlichen Instrumente die Stimmungen des Pythagoras (Wegmaß), des Ptolomäos (Klangmaß) und Aristoxenos (temperierte Stimmung) nie einzeln, sondern stets gemischt gebrauchen. — So war es, so ist es und so wird es noch bis in ferne Zukunft bleiben, wenn sich der menschliche Gehörsinn nicht wesentlich ändert! Eine brauchbare und wissenschaftlich begründete Musiktheorie kann somit nur von der Polytonik ausgehen.

Tonvorrat und Tongeschlecht. Jede bereit gestellte Summe von Tonhöhen bildet einen Tonvorrat; dieser ist zugleich ein Tongeschlecht, wenn die Stufen derartig gesetzmäßig zusammenhängen, daß sie eine »Stimmkette« umfassen, bei welcher jedes Zwischenglied unter dem Schutze seiner Nachbarglieder steht, und mit Hilfe der letzteren sofort wieder in Ordnung gebracht werden kann. Näheres über Quintgeschlechter enthalten die »Grundzüge«. Eine siebengliedrige Quintenkette führt zu den sieben Tongeschlechtern des Pythagoras. Auch eine Naturtonreihe ist ein Tongeschlecht; als Stammvater zählt die Klangstufe 1.

Harmonisch und enharmonisch. Die Griechen verstanden unter »harmonisch« nicht mehr und nicht weniger als »wohlgeordnet«. Bei einem Saiteninstrumente hatte man freie Wahl, welche Gesetzmäßigkeit in den Tonvorrat hineingelegt werden sollte; bei jedem Naturblasinstrument —

in erster Linie bei der Naturflöte — enthält das Tonwerkzeug bereits einen festliegenden, gar nicht mehr stimmungsbedürftigen Tonvorrat. Weil derselbe schon *in sich wohlgeordnet* war, konnte man ihn damals nur *enharmonisch* nennen. Die Musikgeschichte erzählt, daß der Flötenspieler Olympos das »enharmonische Tongeschlecht« nach Griechenland brachte. Damit ist bewiesen, daß die Hellenen schon lange vor Pythagoras die Terzenstimmung kannten! Da letztere aber einer *sangbaren* Wegmusik nicht entspricht, kam sie anfänglich auch nicht zur Anwendung. Erst der feinhörige Euripides, der Begründer der griechischen Enharmonik, wußte auch diese Abstimmungsweise im Einzelgesange zu verwerten.

Tonleitern. Eine Tonleiter ist ein gesetzmäßig gebauter, nach der Stufenhöhe geordneter und in dieser Folge hörbar gemachter Tonvorrat. Letzterer *kann*, *muß* aber nicht gleichzeitig ein Tongeschlecht sein, das heißt eine »Stimmkette« bilden; dafür hat er die Bedingungen für einen günstigen *Bewegungsbehelf* zu erfüllen. Diese sind: Möglichst wenig, aber unter sich auffällig verschiedene Weglängen; möglichst seltener Wechsel von Schrittlängen beim Durchlaufen der Leiter; ferner bei längeren Leitern faßliche Zwischenziele oder Abschnitte, die wieder für sich und untereinander den Zwecken einer klaren Wegordnung dienen können. Nur dann ist die leichteste Singweise, das Angliedern von eingelernten Weglängen (musikalischen Strecken) vorbereitet. Hier sei nur das Dur der Quinten- und Terzenstimmung angeführt und zwar unter den geschichtlich berechtigten Namen »Saiten-Lydisch« und »Flöten-Lydisch«. Der Weglängenbau ist folgender:

Saiten-Lydisch

c d e f g a h c
9 9 4 9 9 9 4
* * *

Flöten-Lydisch

c d $\underline{e}$ f g $\underline{a}$ $\underline{h}$ c
9 8 5 9 8 9 5
* * * * * *

Das Saiten-Lydisch enthält nur *zwei* Schrittlängen; dabei ist die kleinere Strecke kein eigentlicher »Halbton«, denn 4 ist weniger als die Hälfte von 9. Hier kommen nur *drei* Schrittlängenwechsel vor; es wird aufwärts und abwärts in jedem Tetrachord c — f, g — c »zweischrittig zwischendurch« gesungen. (Diatonik.)

Kein einziges Tonpaar und keine einzige Tongruppe (Akkord) aus dieser Leiter besitzt die Färbung »Klangdur«; die kürzeste Bezeichnung für den Charakter der echten Diatonik ist daher »klangfremd«.

Das Flöten-Lydisch enthält *drei* Schrittlängen (9, 8 und 5), von welchen zwei (9 und 8) sehr wenig von einander abweichen. Die Anzahl der Schrittlängenwechsel ist sechs. Die wesentlichste Eigenschaft dieses Tonvorrates ist die mögliche Bildung von Tonpaaren und Akkorden, welche »klanggefärbt« sind. Das Saiten-Lydisch (Pythagoras) erfüllt alle Bedingungen einer »Leiter«; es gestattet das Angliedern und zeigt dieses im kleinen und großen, weil der Trennungston f g zwei gleichgebaute Tetrachorde abgliedert; es ist somit tatsächlich ein zweckdienlicher *Bewegungsbehelf*. Das Flöten-Lydisch (moderne Musikwissenschaft) verdient gar nicht den Namen »Leiter«; es verlangt vom Ausführenden die Unterscheidung der wenig abweichenden Grundschritte 9 und 8, gestattet

beim Durchlaufen kein Angliedern, besitzt zwei verschieden gebaute Tetrachorde, die von f g abgetrennt werden und ist kurz gesagt ein *Bewegungshindernis*. Man kann es nur auf einem reingestimmten Tasteninstrumente schnell oder langsam zu Gehör bringen; im ersteren Falle klingen die Stufen 3, 6 und 7 zu matt und verletzen den Wegsinn des feinhörigen Praktikers. Denkt man die Folge d e f g a h c über dem Septimakkord von g hinweglaufend, so wird sofort klar, daß jene Stufen ganz sinnlos bemessen sind, welche zum Aufbau eines *ruhigen* C dur-, F dur- und G dur-Akkordes dienen können. Die Musikgeschichte berichtet, daß Euripides »mixolydisch« sang. (Siehe R. von Kralik, »Altgriechische Musik«, pag. 16.) Diese unaufgeklärte Überlieferung wird sofort entschleiert, wenn man sagt: Der Begründer der Enharmonik *mischte* das Saiten-Lydisch und Flöten - Lydisch oder kürzer ausgedrückt, er intonierte »mixolydisch«. (Auch an dieser Stelle muß vieles unterdrückt werden, was über die geschichtliche Erfindung von Tonvorräten und Tonleitern zu sagen wäre.) Nachdem klanggefärbte Tongebilde keine günstigen Ausdrucksmittel für Bewegungsformen sind, haben die feinhörigen Griechen die Mängel einer Terzenstimmung sehr wohl erkannt. Der modernen Musikwissenschaft sind diese Schwächen ganz entgangen, denn sie zieht nur *Stillstandsfärbungen* und nicht auch *Bewegungsfärbungen* in Betracht!

Das Stimmen. Dieses zählt mehr zu den physiologischen als zu den musikalischen Aufgaben des Tonsinnes, doch lernt man den Werdegang der Musik erst richtig beurteilen, wenn man dem Stimmen die gebührende Aufmerksamkeit zuwendet. Dabei empfiehlt es sich, neue Fachworte einzuführen und einerseits den allgemeinen Begriff »Konsonanz« in die Teilbegriffe »eigene Konsonanz« und »fremde Konsonanz« zu zerlegen, anderseits die Ausdrücke »Gehöreinstellung« und »Grundherrschaft« zu gebrauchen. Wenn der Geiger zum a das e stimmen will, so liegt letzteres in der Klangstufenreihe von a (a e = Tonpaar der Stufen 2 und 3 oder 4 und 6); dieses Tonpaar gibt den mehr oder weniger hörbaren Differenzton a, also das Klangfundament selbst, oder eine Oberoktave desselben (2 — 1 = 1, 4 — 2 = 2). Dieses a *verstärkt* die Grundherrschaft jenes Tones, auf welchen der Gehörsinn »eingestellt« ist, u. zw. in jenem Augenblick, als e bereits *richtig* klingt. Daher ist ganz allgemein gesprochen, jede Oberquinte eine *eigene* Konsonanz des Ausgangstones, und zwar die faßlichste *erste* Oberkonsonanz, weil der fünfteilige Mikrorhythmus der großen Terz nicht scharf genug erkannt wird.

	Stimmen von e:						Stimmen von d:					
Klangstufenreihe:	a	a	e	a	cis	e	d	d	a	d	fis	a
	(1)	(2)	(3)	(4)	(5)	(6)	(1)	(2)	(3)	(4)	(5)	(6)

←—o————→ untere obere eigene Konsonanz. ←—o————→ untere obere eigene Konsonanz.

Hätte man die dritte Saite mit dem unteren e zu beleben, so wäre dies *leicht* besorgt, denn dieses e gibt mit a wieder den akustischen

Baß a und die Arbeit ist vollendet, wenn das zart auftauchende tiefe ä die Grundherrschaft von å verstärkt. Die dritte Saite soll aber ein d werden! Dieses ist eine akustische Konsonanz von a und d, aber nur eine fremde Konsonanz von a, weil d nicht in der Klangstufenreihe von a vorkommt. Das Stimmen von d ist gelungen, wenn der akustische Baß d auftaucht, also die Grundherrschaft von a, auf welche das Ohr ursprünglich eingestellt war, verloren geht! Beim Stimmen einer Unterquinte hat somit der Tonsinn mehr zu leisten, als beim Stimmen einer Oberquinte oder Unterquarte. (Man versteht, warum die »Quarte« — gemeint als Oberquarte — von den alten Theoretikern nicht als eine reine Konsonanz erklärt wurde, denn sie bewirkt im Zusammenklang mit der Prime eine Vernichtung der Grundherrschaft der letzteren.) Im Sinne der Leistungsfähigkeit des Tonsinnes stimmt man seit Jahrtausenden in Quinten nach aufwärts oder in Quarten nach abwärts, am besten abwechselnd. Diesen beständigen Wechsel kann man die Kettenregel nennen. Von der Kettenregel macht auch der moderne Klavierstimmer Gebrauch; seine Aufgabe besteht im künstlichen Verstimmen von eigenen Konsonanzen. Die gewonnene Erkenntnis ist ein physiologisches Beweismittel, warum alle Kulturvölker zuerst einen pythagoräisch gestimmten Tonvorrat schufen und entkräftet die vielverteidigte Ansicht, daß die Terzenstimmung das Nächstliegende für die freie Tonhöhenfindung gewesen sei. Das Ohr steht noch heute wie vor Jahrtausenden vor dem schwereren Erfassen einer fünfgliedrigen mikrorhythmischen Impulsdeckung.

Der Gesangsunterricht. Die menschliche Stimme ist das Jedermann gegebene und zugleich vollkommenste Tonwerkzeug, denn sie verfügt über alle vier Grundmittel der Musik — die Dauer, Stärke, Höhe und Eigenfarbe der Töne (Vokalbildung) und gestattet außerdem eine biegsame Intonation zugunsten der Weg- und Gruppenfärbung. Die ersten Übungen beginnen mit dem bloßen Nachsingen von Tonfolgen; das »Einsetzen« mit dem richtigen Ton weckt den Orts- und Deckungssinn, die Intervallbildung den Streckensinn, das Anhören und Nachsingen von wohlgebauten Liedern den Ordnungs- und Grundsinn. Diese Art »Grundfeste Wegmusik« genügte seit jeher dem schlichten Kunstbedürfnis. Die schulmäßig gepflegte, freie Tonhöhenfindung knüpft an Tonleitern an und wählt zuerst »Dur«, dann »Moll«, weil bei aufsteigendem Dur das Angliedern des ersten Leiterschrittes erfolgt, während bei Moll sofort ein Schrittlängenwechsel eintritt, der ein genaueres Überwachen der Fortschreitung notwendig macht. Die Stufe 3 wird nicht durch »Einstimmen« zum fortklingend gedachten Fundamente 1 ausgeführt, sondern durch »Angliedern« zweier großer Grundschnitte gebildet. Größere Sprünge werden gleichfalls durch »Angliedern« oder »Abgliedern« von einem leichter zu bemessenden Sprung bewirkt. (Die Sexten durch geistiges Angliedern von der Quinte aus, die Septimen durch geistiges Abgliedern von der Oktave aus.) Übermäßige oder verminderte Intervalle gelangen ausschließlich auf diese Weise sicher ins Ohr. Der ganze Vorgang spielt sich bei Anfängern weder in der Saitenstimmung, noch in der Flötenstimmung, sondern in jener Durchschnittsstimmung ab, deren

Stufen 3, 6 und 7 zwischen den Grenzwerten der reinen Stimmung stehen und wie temperierte Stimmung klingen. Nur ab und zu ruft der Gesanglehrer seinen Schülern ein »höher« oder »tiefer« zu, wie dies auch der Violinlehrer bei seinen Unterweisungen tut. Es ist ein alter und guter Brauch, das Singen mit Unterstützung der Geige zu lehren oder bei Klavierbegleitung gerade jenen Ton auszulassen, den der Schüler zu bringen hat. Die Violine gestattet eine biegsame Intonation, welche mit dem kargen Tonvorrate einer Klavierstimmung gar nicht nachgeahmt werden kann. Auch beim zwei- und mehrstimmigen Gesange muß sich der Lehrer — wenigstens im Massenunterricht — mit der Durchschnittsstimmung begnügen, selbst wenn sein höher entwickelter Tonsinn ab und zu eine ausgesprochene Bewegungs- oder Stillstandsfärbung wünschen würde. Das Erfassen und Hervorbringen von Weg- und Gruppenfärbungen verlangt große Schulung im Beobachten und Nachahmen. Der frei anstimmende Musiker vollzieht diese Färbungen mehr unbewußt als bewußt, denn es gibt noch keine geschriebene und volkstümlich abgefaßte musikalische Farbenlehre.[1])

Die griechischen Haupt-Tetrachorde. Mit Hilfe der bisherigen Zergliederungen wird die Aufhellung und Rechtfertigung der griechischen Abstimmungsgesetze eine leichte Sache. Man findet, daß die drei Haupt-Tetrachorde . . . h, c, d, e; h, c, cis, e; h, c, his, e . . . wahrhaft ideale Schulbeispiele für den Gesangsunterricht waren.

Wer damals singen lernen wollte, mußte zunächst die Wegweiten, welche im Nacheinander vorkamen, gründlich einüben. Heute, wie vor Jahrtausenden beginnt man mit dem Einprägen der großen Sekunde und nennt diese den wichtigsten Baustein einer sangbaren Melodie; die Oktave, als akustisch einfachste Konsonanz im Nebeneinander liegt dem Sänger keineswegs so nahe, als die Theoretiker glauben. Man übt anfangs in einem Ortsgebiete, welches der Stimme des jeweiligen Schülers am besten liegt, also ausgreifende Schritte am leichtesten überwachen läßt. Deshalb war auch in früheren Zeiten die »absolute Tonhöhe« (Ortslage der Töne) eine Nebensache.

Bei den Griechen hieß der für hohe und tiefe Stimmen leicht zugängliche Ton »Mese«; er entspricht vermutlich unserem heutigen allgemeinen Stimmton a. Bildete man von hier aus auf einem Saiteninstrumente nach der Kettenregel die neuen Orte e und h, so ergab sich mit a h eine natürlich dargebotene, große Spannweite, der Tonus (Schrittlänge 9 Komma). Mit drei derartig belebten Saiten konnte man üben:

Beginn und Einstellung des Gehörsinnes auf:

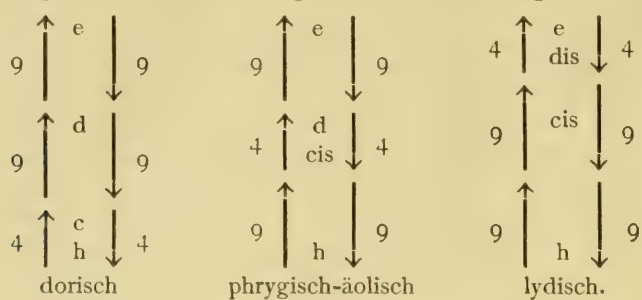
a: a h großer Schritt aufwärts,
a e Quinte aufwärts.

h: h a großer Schritt abwärts,
h e Quarte aufwärts.

e: e h Quarte abwärts,
e a Quinte abwärts.

[1]) Persönliche Verhältnisse rücken die Vollendung der schon lange begonnenen Arbeit »Polytonik. Vorträge über musikalische Farbenlehre« noch weiter hinaus. Die vorliegende Studie »Pythagoras«, vereinigt mit den »Notenbeispielen«, erscheint als Sonderabdruck bei A. Hölder, Wien.

Bei dieser Vorschule gehen die drei Wegweiten, große Sekunde, Quarte und Quinte — auf- und abwärts — sicher ins Gedächtnis und man kann zum Angliedern von großen Sekunden übergehen. Aufgabe ist die Ausfüllung einer Quarte. Es gibt nur drei Lösungen:



In allen drei Fällen tritt eine kleine Schrittweite auf; sie hieß Limma, das heißt Überbleibsel beim Ausfüllen einer Quarte mit zwei Tonuslängen. Das Limma ist kein eigentlicher Halbton, denn 4 ist kleiner als die Hälfte von 9.

Beim Abwärtsschreiten ist die Unter-Quarte des Ausgangstones ein leichter faßliches Bewegungsziel als die Unter-Quinte, wenigstens akustisch-physiologisch, denn für e ist h die erste eigene Unterkonsonanz. (Beim Einstellen des Gehörsinnes auf e oder beim Erklingen des hilfsweise beigegebenen Begleittones e wird die Grundherrschaft von e nicht verdrängt, wenn die Stimme zu h gelangt; beim weiteren Absteigen und Verweilen auf a wird sie vernichtet und muß der Grundherrschaft a weichen.)

Das gesetzmäßige »Entspannen« der Stimme ist leichter zu überwachen, als das »Anspannen«; anderseits wirken absteigende Tonfolgen besänftigend, aufsteigende erregend. Bei den Griechen hatte die Tonkunst eine sittlich veredelnde Bestimmung. Das dorische Tetrachord erfüllt alle diese Bedingungen am besten und wurde wahrscheinlich deshalb zum obersten Vorbild für das Schreiten erhoben.

Die drei angeführten Tetrachorde besitzen die notwendigen Eigenschaften einer Leiter; absteigend dorisch und aufsteigend lydisch zeigen dieselbe Wegfolge 9, 9, 4 und haben nur einen Schrittlängenwechsel. Phrygisch enthält zwei Wechsel; dafür ist es aber reziprok gebaut, das heißt, es hat auf- und abwärts dieselbe Wegfolge 9, 4, 9. Keines der drei Tetrachorde ist ein Tongeschlecht, weil die vier Töne keine unmittelbar vorliegende Stimmkette bilden.

Reichte das dorische Tetrachord — überhaupt eines der drei angeführten Tetrachorde — für sich allein zu einem ersprießlichen Gesangsunterrichte aus? Nein! Der betreffende Tonvorrat kommt dem praktischen Einüben aller Wegweiten nicht entgegen. Auf dem dorischen Tetrachord konnte man im Sinne der heutigen Sprechweise dem Schüler nur vorspielen oder dieser konnte seine freie Tonhöhenfindung mit dem Instrumente überprüfen:

Sekunden:	h c = c h = 4	c d = d c = 9
Terzen:	h d = d h = 13	c e = e c = 18
Quarten:	h e = e h = 21.	

Der Gegensatz zwischen kleiner und großer Sekunde sowie zwischen kleiner und großer Terz wird erst dann möglichst klar, wenn man diese Wegweiten von ein und demselben Tone aus bildet. Hiezu braucht man nur das d des dorischen Tetrachordes auf cis herabzustimmen, also den Tonvorrat h, c, cis, e bereit zu stellen:



Nun kann man auf ein und demselben Schulinstrument (viersaitige Lyra) die aufsteigenden Sekunden h c, h cis und die absteigenden Terzen e cis, e c vorführen und einüben.

Mit der Entwicklung des Auffassungsvermögens für diese Weglängen erwachte auch das Erkennen der zugehörigen Wegfarben, denn jede Wegweite hat ihre eigene Wegfarbe. Jenes Tetrachord, welches die vier Grundfarben...kleiner Schritt, großer Schritt, kleine Terz, große Terz... möglichst schulmäßig vorzeigen ließ, hieß mit Recht das chromatische Tetrachord. Dieses Viergetön wurde bis zur Stunde als eine »Leiter« ausgelegt; es ist aber nur ein Tonvorrat und zwar eine Farben-Palette für das sangbarste Schreiten und Springen.

Das Fachwort »diatonisch« ist sprachlich mit »Zwischenspannungen«, sachlich mit »Färbung einer zweischrittigen Leiter« auszulegen. (Die sieben Glissandos auf den weißen Tasten eines Klaviers geben gleichfalls diatonische Leitern; deshalb ist ein temperiert gestimmtes Instrument zur Wiedergabe von diatonischen Kompositionen viel besser geeignet, als ein mit reiner Terzenstimmung belebtes Instrument.) Akustisch-physiologisch bedeutet »Diatonik« und »diatonisch« soviel als »klangfremde Abstimmung«.

Die alte Chromatik der Griechen umfaßte die Wegfarben der sieben Tongeschlechter des Pythagoras; bei ihr blieb im chromatischen Tetrachord (h, c, cis, e) die Wegfarbe c cis, 5 Komma, unberücksichtigt. Die neue Chromatik der Griechen zog neben dem Limma, also dem kleineren Abschnitt eines Tonus, auch die Apotome, das ist der größere Abschnitt eines Tonus heran und kam im weiteren zu den reicheren Ausdrucksmitteln einer vielgliedrigen Quintenkette.

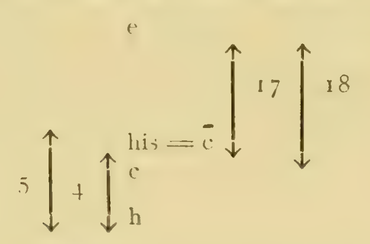
Um endlich zu einer Erklärung des enharmonischen Tetrachordes zu gelangen, sei folgende Aufschreibung vorausgeschickt:

Flötenstimmung c! { (8) (9) (10) / c d e .... $\bar{c}$! { (8) (9) (10) / $\bar{c}$ $\bar{d}$ e
9 8 ‾ 9 8

Saitenstimmung: c! c d e ....c! c d e
9 9 9 9

Auf einer c Flöte tönen die Klangstufen (8) (9) (10) als c, d, $\underline{e}$; die Terz ist tief. Auf einer $\bar{c}$ Flöte sind die Stufen um je ein Komma höher. . . . $\bar{c}$, $\bar{d}$, e. Diese Umgestaltung ist für nachstehende Auseinandersetzung notwendig, damit das e der Flöten- und Saitenstimmung genau dieselbe Höhe besitzt.

Die Weglängenfolge ist im ersten Falle 9, 8, im zweiten 9, 9. Es unterliegt keinem Zweifel, daß man in den Anfängen der Tonkunst den Weglängenunterschied von 9, 8 und 9, 9 nicht wahrnahm, doch gelang dies beim allmählichen Heranreifen des Tonsinnes. Wollte man den befähigteren und schon feinhörigen Schülern diesen Gegensatz klingend vorführen, so brauchte man wieder einen zweckdienlichen Tonvorrat. Die von Pythagoras empfohlene Ordnungsliebe erzeugte den Wunsch, bei einer einheitlichen Darstellung aller Tonhöhen zu bleiben, also die Tonhöhen der Flötenstimmung mit den Schriftzeichen für die Saitenstimmung auszudrücken. Dies führte zur Anwendung von Hilfszeichen, welche die Erhöhung und Erniedrigung eines jeden Urzeichens um ein Komma zuließ. Man hatte entweder zuerst durch Rechnung oder durch Stimmversuche gefunden, daß zwischen der Flötenstimmung und der Saitenstimmung ein praktisch einwandfreier Anschluß besteht (fes = $\underline{e}$ u. dergl.). Sollten wieder die Ganztöne e, h für ein Mustertetrachord beibehalten werden, so hatte man für e oder h einen enharmonisch verwandten Ton zu suchen. Dies war das his = $\bar{c}$ für e und es entstand das enharmonische Tetrachord:



Man entnimmt der Darstellung, daß auch dieses Tetrachord weder eine Leiter, noch ein Tongeschlecht, sondern wieder ein Tonvorrat, und zwar eine zweite Farben-Palette ist. Verglichen werden nun — gleichfalls von den zwei Grenztönen aus — die kleinen Sekundenschritte und großen Terzensprünge der Diatonik und Enharmonik. Dabei braucht nur das d auf his herabgestimmt zu werden. (Berührt man die festbleibende c-Saite im ersten Viertel, die künftige his-Saite im ersten Fünftel, so muß beim Plektrumschlag derselbe Flageoletton klingen.) Heute könnte man sagen: Das enharmonische Tetrachord zeigt den Unterschied zwischen Terz- und Quintverwandtschaft (e $\bar{c}$, e c) sowie den mangelhaften Anschluß der zwölften Oberquinte an den Ausgangston, oder was dasselbe ist, an die Oktavverwandtschaft; dafür lehrt es den vollkommenen Anschluß zwischen Chromatik und Enharmonik e his = e $\bar{c}$). Weil in vielen Geschichtswerken das his zwischen h und c geschrieben steht (h, his, c, e), kam das Märchen auf: In der Enharmonik der Griechen wurde mit Vierteltönen musiziert. Weil ferner die griechische Notenschrift innerhalb eines Ganztones zwei Schalttöne aufweist (z. B. c des, cis d = 4 + 1 + 4),

entstand das zweite Märchen: Bei der griechischen *Chromatik* kamen *Dritteltöne* zur Anwendung. In Wahrheit handelte es sich dort wie da um *Neunteltöne*, denn ein Komma ist der *neunte* Teil eines pythagoräischen Ganztones. Die Auffassung eines Neunteltones ist *keine* besondere Leistung des Gehörsinnes und wird heute von jedem feinhörigen Quartettsänger, Quartettspieler, Solisten u. dergl. *verlangt*. Der Geiger duldet bei seinen Quinten höchstens einen Fehler vom 50. Teil eines Ganztones. Der Klavierstimmer muß den Fehler im Quintenzirkel, also den Neuntelton auf 12 Glieder seiner Stimmkette verteilen, d. h. mit dem 108. Teil eines Ganztones arbeiten. Man kann ganz gut von einem *praktisch notwendigen* kleinsten Tonhöhenunterschied sprechen. Es ist dies der eben genannte 108. Teil eines Ganztones oder was dasselbe ist, der 636. Teil einer Oktavenlänge. (Oktave = 53 Komma, 1 Komma = 12 Xenos.) Ich nenne dieses Maß in Gedankenverbindung mit Aristoxenos kurzweg *Xenos*. Dann ist am Klavier jeder Oberquintton um 1 Xenos zu tief, jeder Oberquartton um 1 Xenos zu hoch. Hat ein Violaspieler oder Cellist sein a vom Klavier abgenommen, so klingt sein d um 1 Xenos, sein g um 2 Xenos, sein c bereits um 3 Xenos tiefer als der betreffende Klavierton. Letztere Abweichung merkt schon jeder feinhörige Laie. Bei der gewählten Sprechweise kann man *alle* musikalischen Wegweiten, das heißt jene der Quinten-, Terzen-, und temperierten Stimmung mit *derselben* Einheit, und zwar in *ganzen* Zahlen ausdrücken. Logarithmische Tafeln werden dadurch ganz überflüssig. Der einschlägige Tonhöhenmaßstab für eine Oktavenlänge umfaßt 636 Xenos und gestattet das Eintragen aller wünschenswerten Höhenmarken. (In den »Notenbeispielen« sind die Xenos noch als Zwöftel eines Kommas dargestellt.) Dieser Tonhöhenmaßstab hat die *Gehörsaufgabe beim Herstellen einer temperierten Stimmung* zur Einheit, ist also ein ganz *einwandfreier* Lehrbehelf, so groß auch die Zahl 636 erscheint.

Hinsichtlich der griechischen Musik sei noch eine wichtige Angelegenheit berührt. Man liest: Die Hellenen pflegten in erster Linie den *einstimmigen* Gesang; nur fallweise gaben die Saiteninstrumente einen Ton an, der nicht immer jener des klingenden Nomos war. Welche Bedeutung und Aufgabe besaß dieser Ton? Jedes Geschlecht, insbesondere jedes Tetrachord, hatte seine eigene »Wegfärbung«, die ein geschultes Ohr um so sicherer erkannte, je länger sich die Weise im charakteristischen Gebiete des Geschlechtes bewegte beziehungsweise je mehr dies der gewählte Ordnungston begünstigte:

e f g a h c d e . . . . . e f g a h c d e . . . . . h c d e f g a h
(alt mixolydisch)

Anderseits ist manche Tonfolge in mehreren Geschlechtern »leitereigen«. (Heute würden wir sagen, die Folge ist in Dur und Moll »freizügig«.) Bei *mangelnder* Begleitung steht also der Hörer nicht unter dem *Zwange*, das vom Tondichter *beabsichtigte* dorisch, lydisch . . . zu hören und auf sich *einwirken* zu lassen. Tritt aber in einer »modulierenden« Weise zur rechten Zeit ein geeigneter Hilfston dazu, so genügt dies schon zu einem *erzwungenen Hören* der betreffenden Wegfärbung! Man vergegen-

wärtige sich die nachfolgend angedeutete Sekundenfortschreitung. Solange sie *ohne* Stützpunkt für das eindeutige Hören klingt, kann sie der anwesende Dorer als ernst, also *abmahnend*, der anwesende Lydier als heiter, also *aufmunternd* auslegen. Soll aber eindeutig dorisch beziehungsweise eindeutig lydisch vernommen werden, so genügt ein *einziger*, vorausgeschickter oder weiterklingender Hilfston; auf diesen folgt dann die Einstellung des ordnenden Gehörsinnes:

Hilfston a: c d e f e d c d c Erzwungenes dorisch
Du wirst ein großes Reich zerstören! oder äolisch
c: „ „ „ „ „ „ „ „ „ Erzwungenes lydisch.

Nach meiner vollsten Überzeugung steht man bei den bisher unaufgeklärten Begleittönen der Griechen vor den Anfängen des »basso continuo«. Derselbe tauchte auf, als man wieder zur griechischen Musiklehre zurückgriff. Ich führe diesbezüglich zwei Beispiele an, und weise zuvor wieder auf den Begriff »erste Oberkonsonanz« hin. Diese ist für a das höhere e.

1. In der Pindarschen Ode beginnt der Solist mit e und bewegt sich absteigend auf den Tönen e d c h.... Gab er zuvor das a an (oder mit ihm die Saiteninstrumente des Chores), so wurde ein *erzwungenes* Hören von unserem heutigen a moll herbeigeführt. Der Abschluß auf a bestätigt die eingehaltene Wegordnung. Das anschließende lydisch des Chorgesanges wird durch den einzigen Hilfston c sichergestellt.

2. Die musikalische Schilderung der Ankunft Lohengrins zählt zu den großartigsten Tonmalereien im Großen. Warum wirkt das Danklied an den Schwan so berückend und eigenartig? Jedes Motiv des Sängers endet mit e, der Oberkonsonanz von a; man kann dieses Zurückkehren zur Dominante einen akustischen Halbschluß nennen, denn die *Grundherrschaft* von a wird *erzwungen* gehört, wenn auch die gewählte Tonfolge gar nicht, oder nur flüchtig zum Ordnungston des Ganzen gelangt. Richard Wagner schuf einen neuen Stil, dessen Kennzeichen »edle Unrast« ist; diese grundfeste Wegmusik kennt »reine Harmonien« nur als seltene Würze (Walhallamotiv) und beweist, daß die *klangfremde* Musik für die tönende, dramatische Kunst viel wichtiger ist, als die *klangmäßige*.

Der hier zugewiesene Raum gestattete keine breitere Besprechung des berührten Stoffes.

Die *reine Stimmung* hat für die Entwicklung der Tonkunst schon so viel geleistet, daß ihr zu tun fast nichts mehr übrig bleibt! Man braucht sie nur im Rahmen der musikalischen Farbenlehre zu beleuchten und anzuwenden, dann wird in Zukunft das *höchste* Ziel der Darbietung und Entgegennahme von Musik erreicht:

Die *bewußt* vollzogene und *bewußt* genossene *Tonmalerei* im *Kleinen durch Abstimmungswahl.*

Ferner wurden dieser Sektion nachstehende Referate auf schriftlichem Wege vorgelegt, und zwar von:

I. Prof. Dr. Lionel *Dauriac* (Paris): »*Note sur l'Inspiration Musicale.*«

Les phénomènes qui accompagnent l'Inspiration musicale ne se prêtent guère à l'analyse. On ne saurait les détailler ni même les décrire au sens propre du terme. Il faut donc se payer de métaphores puisque l'observation directe est, ici, nettement impossible. On dira, par exemple, que pendant l'invention, le musicien se sent en quelque sorte, soulevé au-dessus de lui-même; qu'en lui, quelque chose bouillonne, fermente; qu'il s'y joint parfois le sentiment d'une poussée intérieure s'exerçant de bas en haut, d'où résulte l'illusion d'une présence, comme si l'on était remué par un autre que soi . . . Peut-être trouvera-t-on qu'ici je me contente trop facilement d'à peu près. C'est à dessein. Pour constater, il faudrait être capable d'observer une crise pendant que l'on est en crise. Tout le monde en est incapable.

Il est aisé d'en conclure que la crise d'inspiration est une crise d'enthousiasme, autrement dit, d'aliénation partielle. L'improvisation en fait foi. Tandis que les mains de l'improvisateur courent sur le clavier, les yeux sont ardents, le regard est fixe, l'attention concentrée. Un thème jaillit. L'improvisateur l'entend. La phrase musicale se présente toute faite, toute venue, toute soufflée. Le pianiste qui improvise sur son instrument s'apparaît lui-même comme un instrument.

C'est pourtant lui qui invente. Il le sait. Mais il ne se sent pas inventer. Comment le sait-il? N'est-il pas au piano, n'a-t-il pas conscience du mouvement de ses mains?. De leur mouvement, certes; mais non de ce qui en résulte. Il s'affirme donc l'inventeur du thème par un raisonnement véritable. Ce thème n'a pu être inventé par un autre. Il reste que j'en sois l'inventeur.

Le raisonnement est correct. Il se justifierait au besoin par les phénomènes indiqués tout à l'heure, et qui tendent à établir la réalité de l'inspiration, laquelle tient toujours de l'enthousiasme, du transport, de l'aliénation, ne craignons pas ici de nous répéter. Et c'est à cause de cette aliénation partielle que l'inventeur assiste à son invention, presque à la manière d'un spectateur ou d'un auditeur étranger.

Dans ces conditions l'inventeur n'est pas responsable de ce qu'il invente. Il peut même advenir qu'il n'invente rien du tout.

En effet les phénomènes dont il a été question au début de cette note, sont les véhicules, les points d'appui de l'inspiration; ils n'en sont que les circonstances. On s'est senti inspiré; mais l'inspiration a-t-elle eu lieu?

Que signifie cette question? L'idée d'inspiration est inséparable de celle de jaillissement soudain. L'inspiré a beau se déclarer en état de fermentation ou même de transe, il n'est pas juge dans sa propre cause. Ou s'il se fait son propre juge, ce ne peut être qu'une fois la crise d'inspiration passée. Bref on juge de la réalité de l'inspiration sur ses résultats objectifs.

On mesure parfois la réalité de l'inspiration à la beauté de la phrase produite. On n'a point tout à fait tort. Mais il ne suffit point que la phrase soit belle, ni qu'elle ait jaillie à la manière d'un organisme, oeuvre d'un fiat divin. Il faut encore que la phrase soit originale.

Or l'originalité d'une phrase musicale ne peut se démontrer que négativement. Est original en musique ce que je n'ai jamais entendu.

Ainsi pense tout auditeur. Ainsi pense tout musicien qui compose. Il juge ses phrases originales lorsque, remontant aussi loin que possible dans les perspective de sa mémoire il n'y remontre aucune phrase semblable à la sienne. Ceci n'est à personne, donc je me l'adjuge, dirait un explorateur arrivant sur une terre déserte. Ici une phénomène analogue se produit, analogue seulement. L'acte d'appropriation se réduit à un jugement ou plutôt à une conclusion dont les prémisses restent généralement inconscientes. Ce que les doigts ont fait entendre ne ressemblant note pour note à rien de ce que l'inventeur a entendu jadis, il faut bien qu'il l'ait inventé.

Dans l'invention par improvisation le criterium est double. Il consiste dans un double raisonnement: 1⁰ c'est sous mes doigts que cette phrase jaillit; 2⁰ je ne puis l'attribuer à personne ne l'ayant jamais entendue ni autre part, ni auparavant. Donc j'en suis l'auteur.

Dans l'invention par composition les choses se passent d'une manière sensiblement différente. Quelquefois la phrase chante intérieurement; le compositeur la note; ici le cas de l'improvisation se répète. D'autres fois les circonstances de l'inspiration manquent. Le compositeur est à sa table, la plume à la main, n'écrivant que par intervalles et pensant longuement ses phrases avant de les écrire. Même dans ce cas, on peut encore parler d'inspiration, si la phrase écrite n'a point sa pareille dans ce qui a été intérieurement écrit.

Il est, dès lors, une distinction nécessaire entre les caractères subjectifs et les caractères objectifs de l'inspiration musicale. Ces derniers sont réductibles à un seul qui devient au même temps un critère: »L'originalité.«

*

Dans l'opinion des gens du monde, l'inspiration s'affirme d'autant plus que la mélodie inventée est claire faite, bien coulante et avant tout originale. Le public n'aime pas reconnaître dans une oeuvre qu'on lui donne pour nouvelle les traces de l'oeuvre d'autrui. Il proteste et s'indigne du plagiat.

On étonnerait fort le public si on lui disait que le plagiat est, en musique, une exception assez rare pour être négligeable, et que cependant, la réminisicence y est singulièrement plus fréquente qu'il ne croit.

Essayons de nous en assurer. Nous n'avons plus maintenant à nous demander qui est devant nous si c'est un improvisateur ou un compositeur. La question n'est plus de savoir comment la phrase est venue. Elle est venue. Elle a été jugée originale: sa pareille n'existait pas avant elle.

Les jugements de ce genre sont presque quotidiens dans la vie d'un homme adonné à la composition. Ils peuvent être sincères et inexacts. On peut reinventer une phrase déjà écrite. On peut s'en souvenir et ne point s'apercevoir que l'on s'en souvient, tel est le phénomène bien comme de la réminiscence. Reminisci, chez les latins, signifiait: »Se souvenir« le mot réminiscence, en français, s'applique aux phénomènes de memoire incomplets. Quand je crois produire et que je reproduis, la reproduction constitue la phénomène de mémoire. Mais je ne reconnais pas ce que je produis, attendu que je crois produire. Donc le souvenir

est incomplet. C'est là de la psychologie tout ce qu'il y a de plus élémentaire. Ceci dit, prenons un exemple. Soit cette phrase extraite du Bourgeois Gentilhomme de Molière. »Belle marquise vos beaux yeux me font mourir d'amour.« Il est trop clair que si je compose une comédie et que je fasse tenir ce propos à l'un de mes personnages, chacun reconnaîtra la phrase pillée. Si je fais dire à l'amoureux: »Madame, en vous regardant, je me sens éperdu«, personne ne reconnaîtra. D'autre part, cette déclaration, je l'aurai dictée à mon personnage sans songer au Bourgeois Gentilhomme. Soyons sûrs que parmi les spectateurs il se trouvera bien, au moins, cinq ou six imbéciles pour croire que j'ai volé Molière et dissimulé mon larcin, en changeant les termes de la déclaration.

Les imbéciles de ce genre, qui partout ailleurs qu'en matière musicale peuvent se montrer intelligents, se remontrent en assez grand nombre dans les salles de théâtre ou dans les concerts. Ils s'exclament comme si le compositeur avait délibérément volé sa phrase à Massenet ou à Berlioz, puis en avait modifié l'allure afin que personne ne s'en aperçût.

La vérité est que rien de tel n'a eu lieu. Mais tout le monde sait ou devrait savoir qu'il est des degrés dans l'originalité. Tout le monde sait ou devrait savoir qu'il n'est pas nécessaire de se donner un modèle pour imiter ce modèle. Ecrire de la musique dans le genre dont est celle d'un ou de plusieurs autres maîtres, c'est s'exposer à les répéter même sans le savoir ni le vouloir, même sans avoir présent à l'esprit les phrases que l'on a l'air de leur avoir prises. En un sens l'auteur de Patrie n'a rien emprunté à Meyerbeer. En un autre sens il lui a tout pris.

La vérité très générale qui vient d'être rappelée serait denuée d'intérêt si elle ne nous mettait sur le voie d'une distinction utile entre deux formes de la Réminiscence situées l'une et l'autre aux deux points extrêmes d'une ligne idéale. A l'un de ces extrêmes figurerait: L'invention par réminiscence particulière. A l'autre: L'invention par réminiscence générale.

Les gens qui se fachent quand on leur signale dans un opéra ou dans une symphonie la présence d'une phrase déjà entendue, par suite déjà née ailleurs, s'écrieront: »Vous trouvez que ces deux phrases se ressemblent? Elle sont en effet composés l'une et l'autre avec les sept note de la musique!«

La vérité est que les deux phrases dont l'une réveille en nous le souvenir de l'autre ne sont peut-être pas identiques, mais susceptibles d'être appareillées puisqu'elles s'associent naturellement dans notre mémoire. Les sept notes de la musique en sont assurément la matière: tant s'en faut qu'elles en soient la matière unique! Le compositeur a cru inventer alors qu'il reproduisait. La phrase dont ses auditeurs se souviennent, il ne l'avait peut-être jamais entendue. Ceci n'importe guère, s'il en avait entendu de semblables. Et il n'est pas nécessaire de l'interroger pour en obtenir l'assurance. Remarquons d'ailleurs que l'impression de similitude est beaucoup plus fréquente chez les gens qui entendent peu de musique que chez les habitués des concerts. Plus la culture musicale est développée moins on est disposé à retrouver dans une phrase nouvelle des traits semblables à une phrase ancienne. Cela ne veut pas dire qu'on éprouve l'impression

d'originalité. Seulement au lieu de se figurer que la phrase descend d'une source particulière définie on l'imagine issue d'une source commune. En quoi généralement on ne fait pas erreur. C'est ce que j'appelle être sensible aux effets de la Réminiscence générale.

Cette Réminiscence générale est une fonction psychologique qui s'étend à tous les actes de l'imagination créatrice. Elle est constamment présente dans l'acquisition du langage. L'enfant commence par répéter des phrases toutes faites. Il les répète sans qu'il s'en doute et obéit aux lois de la réminiscence particulière. Puis il fait des phrases sous la pression d'un besoin à lui propre et que pour exprimer, il est contraint de rompre des association verbales depuis longtemps enregistrées. Par où l'on voit que si la réminiscence particulière agit par association c'est par dissociation que procède la réminiscence générale. Nécessaire au langage elle est indispensable, à tout effort d'invention, c'est-à-dire à tout effort d'association succédant à une dissociation.

Il peut advenir, il advient même souvent qu'un auditeur habitué à l'analyse se rend compte du travail qui s'est accompli dans l'imagination du compositeur et que par suite, il aperçoive les limites de son originalité. S'il était un peu plus psychologue ou plutôt s'il avait quelque habitude de la psychologie, il s'en prendrait aux effets de la réminiscence générale pour leur attribuer l'insuffisante originalité du compositeur. Il se tromperait cependant. Car là où l'originalité est insuffisante c'est que la réminiscence générale est contrariée dans son action par l'intervention de réminiscences particulières morcelées entre lesquelles les points de suture restent souvent discernables.

Dans son opéra des Fées Richard Wagner se décide à écrire dans le style de Weber. Il imitera sans copier mais il imitera. »Or qu'est-ce qu'imiter si ce n'est, pour ainsi dire, se souvenir de loin?« La métaphore dont je fais usage en est à peine une. L'attitude de Richard Wagner, attitude préméditée, impliquait un appel à la mémoire, et à une mémoire orientée dans une direction définie. Toutefois du moment où il s'agissait d'imiter un style et non une oeuvre il fallait à tout prix écarter la réminiscence particulière dont l'influence aurait provoqué d'inévitables plagiats. Or quiconque a fait dans sa vie des efforts d'invention a du lutter contre l'invasion constamment menaçante de souvenirs trop prochains. Et pour exprimer à genre de lutte, il n'est point d'image plus exacte que celle d'un spectateur en face d'un tableau ou d'un paysage s'éloignant pour regarder à distance et généraliser son impression.

Il reste à se demander à quelle espèce de réminiscence un compositeur ayant pris l'attitude de Richard Wagner aura recours. Si ce n'est point à la réminiscence particulière sera-ce à la réminiscence générale ou à la réminiscence fragmentée?

Il est trop clair, qu'ici l'intéressé ne saurait répondre. Il est tout aussi clair que si la fonction de réminiscence générale avait été refusée à l'artiste, la réminiscence fragmentée n'agirait point. Celle-ci n'existe que grâce à l'autre. Elle est comme son premier stade ou son premier degré. Elle est, pourrait-on dire encore, le moyen dont le réminiscence générale est la fin. Aussi le degré d'originalité d'un artiste se mesure-t-il

à la prédominance de la réminiscence générale sur la réminiscence fragmentée.

Mais la réminiscence générale dont les degrés sont indéfinis en nombre ne peut pas ne pas être la vraie source de l'inspiration musicale. L'inspiration du peintre peut en avoir une autre, la vision directe de modèles fournis par la nature. L'inspiration du musicien, elle, est toujours dérivée d'une source musicale préexistante. Et c'est pourquoi, dans l'histoire de la musique, le principe de l'imitation des oeuvres par les oeuvres se trouve constamment vérifié.

II. Maurice Gandillot (Paris): »Base rationiste du Système musical.«

I. Exposé de la question.

Tout thème mélodique, toute phrase d'harmonie s'exprime toujours au moyen d'un petit nombre de notes distinctes (généralement de sept à douze et leurs octaves); ces notes forment des intervalles déterminés avec l'une d'entre elles, laquelle est très fréquemment finale et s'appelle aujourd'hui tonique. Comment se peut-il que tant de musiciens écrivant librement dans tous les temps et dans tous les pays se soient accordés, souvent à leur insu, pour n'employer jamais que certains intervalles, parmi ceux en nombre infini que les instruments à sons variables permettent de réaliser? La théorie rationiste répond à cette question en montrant: premièrement, que nos jouissances musicales paraissent subordonnées à l'observation instinctive et inconsciente d'un certain principe (principe rationiste)[1]; secondement, que si l'on prend ce principe pour base, il est facile d'en déduire par des raisonnements simples[2], non seulement toutes les gammes connues, mais aussi tous ces faits d'observation que les théoriciens présentent généralement sous le nom un peu ambitieux de »lois de la musique«; la même théorie fournit aussi par surcroît le moyen de remédier à insuffisance du tempérament actuellement en usage.

II. Principe rationiste.

Tout le monde sait que, dans une composition harmonique, on fait souvent entendre simultanément des parties ayant des rythmes assez différents: par exemple, à une partie de violon comportant par temps un triolet de 3 croches, on associera une partie de violoncelle faisant 2 croches par temps. Cette association de 3 contre 2 (rapport 3/2) peut être excellente

[1]) La théorie rationiste a fait l'objet d'une communication présentée à l'Académie des Sciences de Paris, et a été exposée en détail dans un livre paru sous le titre d'Essai sur la Gamme (Gauthier-Villars, Paris). Cet ouvrage a été résumé et commenté dans divers articles dont Théorie de la Musique (Revue Scientifique des 30 Mars et 6 Avril 1907) et Origine de la Gamme (Bulletin français du 15 Août 1908 de la Société Internationale de Musique). Je joins à la présente communication des exemplaires de ces articles auxquels je me permettrai de me référer parfois, afin d'abréger l'exposition et d'éviter les redites (du moins dans la mesure du possible).

[2]) J'ai donné à cette théorie le nom de rationiste, d'abord parce qu'elle est, je pense, la seule dans laquelle on puisse, d'un principe unique, déduire par le raisonnement tous les faits observés (ratio, raisonnement); ensuite, parce quelle conduit à mesurer les intervalles musicaux par certains rapports numériques (ratio, rapport) dont les valeurs sont connues depuis des siècles.

si les instrumentistes observent bien la mesure et se retrouvent ensemble au début de chaque temps. De même on peut faire marcher simultanément des parties dont les temps comportent respectivement 2 croches contre 1 noire (rapport 2/1), ou bien 4 croches contre 3 noires en triolet (rapport 4/3), etc. En somme, toutes sortes de combinaisons sont possibles, mais à condition qu'un petit nombre de notes du violon corresponde exactement à un autre petit nombre de notes du violoncelle, c'est à dire que les rythmes des deux parties soient en rapport simple.

Pour les hauteurs, la loi d'association est toute semblable; ainsi, quand l'un des deux intruments que nous considérions à l'instant tient par exemple une note de 200 vibr. par seconde, l'autre peut lui faire harmonie, soit avec une note de 300 vibr. (rapport 3/2), soit avec une note de 320 vibr. (rapport 8/5), etc., mais non avec une note de 310 vibr. (rapport 31/20), ce qui produirait une quinte augmentée d'un quart de ton, intervalle auquel nos harmonistes n'ont encore jamais eu besoin d'avoir recours.

En définitive, pour s'associer esthétiquement, les deux parties doivent être en rapport simple, tant au point de vue de leurs nombres de notes par temps (rhythmes) qu'à celui de leurs nombres de vibrations par seconde (hauteurs).

Cette loi, qu'ont vérifiée tant de physiciens opérant avec les instruments d'acoustique les plus divers (sonomètre, sirène de Cagniard de la Tour ou de Helmholtz, roues dentées de Savart, phonautoscope, etc.), n'a rien que de fort naturel au point de vue psychique, et s'explique de façon très plausible lorsqu'on réfléchit au mode de fonctionnement de nos sens.

A titre de comparaison, considérons le cas d'un promeneur parcourant, au pas de 75 cm, un espace pavé de dalles mesurant 50 cm de côté; les longueurs des pas et des dalles se trouvant être dans le rapport simple de 75 à 50, c'est à dire 3/2, peut-il s'en suivre quelque circonstance tombant facilement sous les sens? Oui certes! De ce que le rapport 3/2 est réalisé, il résulte que la longueur de 2 pas correspond exactement à celle de 3 dalles, en sorte que, quel que soit celui de ses deux pieds qu'il observe, le promeneur le verra toujours se poser de la même façon par rapport aux lignes du dallage, et rien ne lui sera plus facile que de remarquer ces concordances continuelles entre ce que l'on pourrait appeller la »périodicité« de sa marche et celle du dallage. Rien de tout ceci ne subsiste plus si le promeneur allonge légèrement le pas, et réalise par exemple le rapport 31/20 (qui pourtant diffère bien peu de 3/2); le bel ordre du cas précédent est remplacé par un autre ordre tellement plus complexe qu'il a de fortes chances pour n'être jamais remarqué.

De ces observations pourrions-nous conclure que le même opérateur ferait quelque constatation analogue s'il apercevait devant lui deux couples de baguettes inégales, le premier couple réalisant exactement le rapport de longueur 3/2, et le second couple, le rapport plus complexe 31/20? Assurément non, car les deux espèces d'observations (l'une sur la marche en terrain quadrillé, l'autre sur la vue de longueurs inégales) présentent une différence profonde, précisément très comparable à celle qui sépare nos façons d'apprécier par l'oreille et par l'oeil:

Dans le cas des sensations visuelles, les longueurs de deux objets situés dans le même plan de front se manifestent directement à nos sens

par l'amplitude des arcs impressionnés sur la rétine; quant au rapport des longueurs, rien ne l'accuse et nous ne pouvons l'apprécier qu'au moyen d'un jugement. Dans le cas des sensations auditives, on pourrait presque dire que c'est précisément l'inverse; la hauteur absolue du son résultant uniquement de sa périodicité intime, il est malaisé de l'estimer directement; au contraire, les hauteurs relatives se manifestent d'une façon très facilement appréciable [1]; ainsi, dans le cas de deux sons A et B formant par exemple une quinte exacte 3/2, puisque 2 périodes A ont même durée que 3 périodes B, les concordances sont continuelles entre les deux séries de périodes; de même que dans l'exemple précédent (du marcheur parcourant un dallage), les mouvements A et B, de 2 en 2 périodes A, c'est à dire de 3 en 3 périodes B, se retrouvent l'un par rapport à l'autre dans la même situation respective; ils se repèrent donc pour ainsi dire l'un sur l'autre, et on conçoit qu'à une excitation aussi caractéristique puisse correspondre une sensation spéciale, facilement perceptible et reconnaissable, la sensation quinte. Au contraire, si le rapport de B à A était un peu altéré et atteignait par exemple la valeur légèrement différente 31/20, ce changement dans les périodicités composantes produirait, bien que léger, une extrême complication dans la façon dont s'établirait le mouvement résultant. [2]

En définitive, pour que la co-audition de deux sons A et B nous procure une sensation musicale, c'est à dire susceptible de plaire à qui aime la musique, il faut avant tout que la sensation produite soit aisément connaissable; or, cette condition primordiale n'est bien remplie que quand un petit nombre de périodes A correspond à un autre petit nombre de périodes B: tel est le motif pour lequel, quand deux sons nous procurent une sensation d'intervalle musical, le physicien, opérant avec ses appareils d'acoustique, enregistre pour leurs fréquences un rapport simple [3]).

III. Objections et réfutations.

A. Mais, objectera-t-on, il est impossible que la sensation quinte produite par deux notes A et B, résulte de ce que deux vibrations A correspondent à trois vibrations B, car les sons A et B nous causent chacun une sensation continue; puisque nous ne pouvons percevoir individuellement aucune des excitations A et B, nous ne pouvons pas non plus constater leurs coïncidences périodiques.

Cette objection suppose implicitement (et faussement) que, pour éprouver une certaine sensation résultante, il faut avoir su percevoir distinctement chacune des sensations élémentaires composantes. Si l'objection avait une réelle valeur, elle permettrait aussi de démontrer (contre toute évidence) que

---

[1]) On sait en effet que presque tout le monde, dès le plus jeune âge, retient aisément les airs simples, d'où il suit que nous avons intuitivement la notion de l'intervalle musical, c'est à dire des hauteurs relatives. Quant aux hauteurs absolues, c'est seulement après un certain entraînement spécial qu'on arrive à les reconnaître avec sûreté.

[2]) Cette comparaison entre le fonctionnement de nos deux sens, vue et ouïe, a été développée dans l'article précité »Origine de la Gamme« publié le 15 août 1908 par le Bulletin français de la Société Internationale de Musique.

[3]) Ces considérations expliquent très simplement une foule de faits et remarques, notamment les huit lois de la fusion des sons établies expérimentalement par Carl Stumpf.

la fréquence (nombre de périodes par seconde) d'un mouvement vibratoire n'est pas ce qui détermine la sensation hauteur. En réalité, quand nous reconnaissons, par exemple, le *la* normal, c'est parce que nous ressentons 435 pulsations par seconde; nous ne percevons isolément aucune de nos sensations élémentaires, mais nous n'en sommes pas moins sensibles à leur périodicité, et nous éprouvons en définitive la sensation résultante *la*; de même, quand nous entendons une quinte formée par deux notes A et B, nous ne percevons isolément aucune des concordances se produisant régulièrement entre les périodes A de 2 en 2 et les périodes B de 3 en 3, ce qui ne nous empêche pas d'être sensibles à cette périodicité, et d'éprouver en définitive la sensation résultante quinte.

B. On objecte aussi souvent que ces coïncidences par lesquelles pourrait s'expliquer la sensation »quinte« ne se produisent pas en réalité; elles ne se produiraient que dans le cas théorique de deux sons A et B fournis par deux diapasons déclenchés avec une simultanéite parfaite, c'est à dire avec une difference de phase rigoureusement nulle; or, dans la pratique, il existe au contraire presque toujours une certaine différence de phase.

Il est curieux de constater l'importance que tant de théoriciens attachent à une objection à laquelle il est si facile de répondre. J'ai démontré, en effet, et par des considérations rationnelles, et par des procédés expérimentaux, qu'au point de vue de l'intervalle existant entre les hauteurs de deux sons associés, l'influence de la différence de phase était nulle [1]).

C. On oppose aussi parfois au principe rationiste cette question préalable: Qu'est-ce qu'un rapport simple? Comment le définir? En quoi 31/20 serait-il moins simple que 3/2? Sur quel principe arithmétique pourrait-on se fonder pour décider si tel rapport est plus simple que tel autre?

Le débat porté sur ce terrain n'intéresse plus que les mathématiciens purs. Que le rapport simple, quand on se place au seul point de vue arithmétique, soit plus ou moins difficile ou même impossible à définir, peu importe à qui se place au point de vue artistique et musical; or, à ce dernier point de vue qui est le nôtre, nous avons constaté plus haut que si les nombres de vibrations de deux sons forment rapport simple, les périodicités des deux sons concordent fréquemment et donnent une résultante simple, tandis que si le rapport est complexe, les périodicités associées ne coïncident que rarement, et donnent une résultante complexe: ceci paraît constituer une différence appréciable entre les deux cas.

On peut donc, par la considération des coïncidences, concevoir clairement ce qu'est un rapport simple, et point n'est besoin, pour cela, de posséder un critérium arithmétique permettant d'apprécier si tel rapport est plus simple que tel autre [2]).

---

[1]) Essai sur la Gamme, p. 13 et 16, influence du décalage, c. à. d. de ce qu'on appelle d'ordinaire (assez improprement) la différence de phase.

[2]) Peut-être éclaircirai-je ce point par une comparaison vulgaire mais assez probante: Si je vois deux personnes assises l'une sur un pouf, l'autre sur une chauffeuse, nul ne me refusera le droit de dire que toutes deux sont assises. Cependant il n'existe aucun principe permettant de décider laquelle des deux est la plus assise. En vain chercherait-on à s'en référer au degré de confort des sièges: pour ce confort, de même que pour la consonance de certains intervalles musicaux, il se peut que le goût individuel varie d'une personne à l'autre.

Si on tenait à établir directement la définition du rapport numérique musicalement simple, on y arriverait sans doute en considérant la propriété que doit posséder tout rapport de ce genre pour correspondre à un intervalle musical ayant quelque valeur esthétique.

La valeur esthétique d'un rapport peut se définir un peu comme la stabilité d'un équilibre. Considérez deux galets semblables à ceux que roule la mer le long des rivages; placez le premier couché à plat et le second debout sur sa pointe. Le premier seul est stable parce que chaque très petit mouvement que vous lui faites subir élève son centre de gravité, alors que, pour le second, c'est précisément l'inverse. Considérez de même les deux rapports 3/2 et 31/20; au point de vue musical, le premier seul a une valeur esthétique, car, de quelque façon que vous lui fassiez subir une très petite altération, vous compliquez toujours son expression numérique; au contraire, pour 31/20, son expression peut se simplifier au moyen de nombreuses petites altérations; en effet, les fractions 31/20, 25/16, 20/13, 17/11, 14/9 etc. sont à très peu près égales entre elles; en définitive, le galet posé à plat est stable parce que, légèrement dérangé de sa position d'équilibre, il y revient de lui-même, et le rapport 3/2 a une valeur esthétique parce que, légèrement faussé par l'exécutant, il est néanmoins interprété par l'auditeur qui le ramène mentalement à sa valeur exacte en reconnaissant avec facilité l'intervalle de quinte [1]).

Si cette explication était jugée trop scientifique, il serait facile d'en trouver l'équivalent en prenant un exemple purement artistique choisi dans le domaine de la peinture ou du dessin. Supposez qu'un peintre de chevaux, pour procéder avec plus de rigueur, ait pris avec un révolver photographique les diverses attitudes successives d'un cheval au galop; si l'appareil était réglé à raison de vingt clichés par période ou foulée de galop, l'expérimentateur posséde la représentation de vingt attitudes qui toutes sont absolument exactes puisqu'elles sont fournies par la nature elle-même. Mais ces vingt représentations sont-elles également artistiques? Assurément non;

---

[1]) Il n'en serait pas de même pour les intervalles 31/20, 25/16, 20/13... etc., car aucun d'eux ne correspond à une sensation suffisamment nette pour être facilement distinguée des autres. Pourtant, m'objectera-t-on peut-être, 25/16 correspond à la quinte augmentée *do sol* ♯, laquelle s'emploie en *la* mineur. Ne confondons pas, répondrai-je! Si la tonique est *la* = 1, je puis fort bien employer simultanément les degrés *do* = 6/5 et *sol* ♯ = 15/8 dont le rapport, si on le calculait arithmétiquement, ferait en effet 25/16; mais ce qu'on entend, c'est le 3e et le 7e degré de *la*, soit 6/5 et 15/8, et non point du tout 25/16 puisqu'on ne rapporte pas *sol* ♯ à *do*, mais à *la*; dans le ton de *do* au contraire c'est bien à 25/16 que correspondrait l'intervalle *do sol* ♯, mais dans la pratique (sauf cas particuliers comportant chacun une explication spéciale) on ne fait pas usage de ce rapport; en effet, si, après avoir préludé en *do*, je vous fais entendre la quinte augmentée *do sol* ♯, vous êtes à peu près certain de comprendre, non point la quinte très complexe 25/16, mais bien la sixte mineure *do la* ♭, dont la valeur—esthétique, celle-là—est le rapport plus simple 8/5.

La stabilité d'un équilibre et la simplicité d'un rapport esthétique sont aussi comparables en ce sens que les deux propriétés sont un peu une question de degré. Posé par sa pointe, debout sur une table, le galet n'a de stabilité que si on a tronqué la pointe de façon à y faire un méplat suffisant. Mais qu'est-ce qu'une troncature assurant l'équilibre? doit-elle emporter le 1/1000e ou le 1/100e, ou le 1/10e de la hauteur du galet? Sa valeur dépend des circonstances concomitantes, degré de dressage de la table, situation de celle-ci plus ou moins loin de la trépidation des routes, ou dans un pays parcouru par des secousses sismiques plus ou moins fortes ... etc.; ainsi un léger méplat,

beaucoup d'entre elles correspondent à des attitudes tellement fugitives que tout se passe comme si l'oeil ne les avait jamais vues; en les représentant sur la toile, on pourrait étonner le spectateur, non lui plaire, car on ne lui rappellerait aucune sensation clairement perçue et aisément retenue. C'est pour une raison semblable que les intervalles musicaux trop complexes sont dépourvus de valeur esthétique: les sensations qu'ils causent ne sont pas assez nettes pour être clairement perçues et aisément retenues.

IV. Vérification par les conséquences.

Les lois de la Musique, telles qu'on peut les déduire logiquement du principe rationiste, sont précisément semblables à celles que l'expérience a depuis longtemps révélées aux artistes. Je les ai exposées dans l'ouvrage précité (*Essai sur la gamme*) et résumées dans les articles annexés à la présente communication; je n'en donnerai donc ici qu'un très rapide aperçu.

Gammes. — Cherchons méthodiquement toutes les notes qui peuvent être associées à une même tonique (do, *par exemple*) de façon à former rapports simples avec elle. Nous trouverons tout d'abord un groupe de 7 rapports très simples (correspondant aux notes *do*, *mi*♭ *mi*, *fa*, *sol*, *la*♭, *la*), puis un second groupe des 5 rapports moins simples (correspondant aux notes *ré*♭, *ré*, *fa*♯, *si*♭, *si*), et enfin une suite illimitée de rapports de plus en plus complexes (correspondant à des notes enharmoniques des 12 précédentes). Les musiciens se bornent généralement à employer les deux groupes simples (consonances et dissonances), soit $7 + 5 = 12$ sons, parce que les autres sons (enharmoniques), tout en différant matériellement trés peu des premiers, correspondent néanmoins à des combinaisons sensiblement plus complexes. Telle est l'origine théorique de la gamme chromatique que les artistes on depuis si longtemps trouvée par expérience.

Cette gamme constitue pour ainsi dire une collection de *richesse* maxima[1]). Quand on cherche une collection de *simplicité* maxima,

---

suffisant peut-être en France ou en pleine campagne, pourrait au Japon ou dans une ville se montrer fort insuffisant: de même, tel rapport ou intervalle musical peut être jugé ici suffisamment simple ou esthétique, alors que, dans d'autres temps et lieux, dans d'autres conditions de culture artistique, son emploi eût paru nettement inacceptable.

Ces mêmes considérations permettent aussi de répondre à l'objection d'après laquelle les intervalles réputés simples ne mériteraient pas cette réputation, puisque les principaux d'entre eux, l'unisson 1/1 et l'octave 2/1, peuvent, sans cesser d'être reconnaissables, supporter d'assez fortes altérations (lesquelles leur enlèvent bien entendu la simplicité de leurs formules). Il n'y à la aucune contradiction ni difficulté spéciale: L'unisson et l'octave, en raison même de la simplicité de l'excitation (1 contre 1, ou 2 contre 1), produisent des sensations faciles à reconnaître, comme aussi à évoquer de mémoire; et si nous retrouvons ces sensations, malgré les petites incorrections de l'exécution, c'est précisément parce que, en raison de la grande simplicité du rapport, il n'existe dans le voisinage aucun autre rapport esthétique pouvant donner lieu à confusion (de même que l'équilibre, lorsqu'il est très stable, n'est pas compromis par des oscillations étendues). Il n'en va pas de même pour les tierces, car, ainsi qu'on va le voir un peu plus loin (art. V), l'artiste, dans certaines conditions spéciales, peut hésiter momentanément entre des valeurs à peu près équivalentes (numériquement).

[1]) Du moins en général et pour certain degré d'affinement de notre organisation musicale, car, ainsi que je l'ai fait observer ailleurs, il est possible d'employer artistiquement et de chanter distinctement plus des 12 notes à l'octave (Essai sur la gamme, p. 374 à 385.)

telle que chaque note forme intervalle consonant avec chacune des autres, on trouve deux solutions, de type *do*, *mi*, *sol*, et *la*, *do*, *mi*, auxquelles j'ai cru devoir donner un nom particulier (celui d'échelles), car ces deux gammes très rudimentaires ont en musique un rôle des plus importants.

Entre ces deux types extrêmes, gamme chromatique (12 notes) et échelle (3 notes), l'un et l'autre fournis par le raisonnement, l'homme peut former arbitrairement un grand nombre d'autres gammes, réalisées en combinant de diverses manières les degrés déjà trouvés. Parmi ces gammes, on obtiendra celles qui se prêtent le mieux à l'harmonie, en choisissant leurs sons dans la collection chromatique, non point au hasard, mais par groupes de trois formant échelle. Procédant ainsi, on obtient immédiatement notre gamme moderne, dont les trois échelles constitutives correspondent précisément aux trois harmonies fondamentales, ton, dominante et sous-dominante; on constate en même temps que cette gamme peut se présenter à nous sous 8 aspects distincts, se répartissant en 2 modes et en 4 genres. Ces huit types de gammes ne sont généralement pas mentionnés de façon explicite dans les traités de solfège ou d'harmonie; ils ne s'en retrouvent pas moins dans les compositions que les musiciens écrivent d'instinct (Essai sur la gamme, p. 53 et suiv., collection d'exemples). Prolongeant l'emploi de la même méthode pour former les diverses gammes possibles, on retrouve chemin faisant toutes les autres gammes, modernes, anciennes ou exotiques.

Parentés musicales. Les mêmes considérations montrent clairement quelles sont, pour une échelle ou pour une gamme donnée, les autres échelles ou gammes formant les rapports les plus simples avec la première, et par conséquent liées à celle-ci par les parentés musicales les plus étroites. Ces proches parentés ont en musique un rôle très important et suffisent très souvent à expliquer aussi bien la modulation de la mélodie que l'enchaînement des accords.

Transformations. — Puisque, dans tout air de musique, la tonique peut être représentée par l'unité, et les autres degrés par divers rapports simples, on conçoit que si on modifie tous ces nombres selon une loi pas trop complexe, on obtiendra d'autres nombres formant eux aussi des rapports simples et représentant par suite un autre air de musique qui sera une transformations de l'air primitif (ou thème donné). Parmi les transformations dont tout thème donné est susceptible, la transposition est extrêmement connue; elle est tellement simple que c'est à peine si elle constitue une transformation; mais il en existe beaucoup d'autres, que les théoriciens n'ont pas coutume d'envisager; les principales sont celles que j'ai dénommées inversion, contremode et retournement; leur exécution par les nombres serait infiniment pénible et fastidieuse, mais j'ai montré (Essai sur la Gamme, p. 85 et suiv.) qu'elles peuvent se jouer à première vue, à condition d'apporter par la pensée certaines modifications au thème donné (changer les clefs ou l'armure, ou éventuellement lire la partition à l'envers)

Il ne faudrait pas croire qu'il n'y a là qu'un simple jeu de l'esprit, que des considérations de pure théorie; dans la pratique, quand on examine les oeuvres que les musiciens ont composées d'instinct, sous la

dictée de leur inspiration, on trouve souvent des phrases formées de quatre périodes dont les trois dernières sont respectivement le retournement, le contremode et l'inversion de la première. Cette disposition si fréquente ne pouvant s'expliquer ni par le hasard, ni par la volonté préconçue du compositeur, il est naturel d'en conclure que le fonctionnement intuitif du cerveau humain est effectivement conforme à ce que prévoit la théorie rationiste.

Lois de la musique. — Parmi ces remarques empiriques auxquelles on donne souvent le nom de »lois de la musique«, les principales sont celles qui se rapportent à la constitution et à l'enchaînement des accords, et aussi à l'imitation qu'on ne peut guère éviter de pratiquer dès qu'on écrit quelques lignes de mélodie ou d'harmonie.

La théorie rationiste montre avec évidence combien ces lois s'imposaient aux premiers musiciens qui cherchèrent à faire marcher ensemble plusieurs parties chantantes et elle permet d'exprimer ainsi les principales règles relatives aux accords: faire chanter simultanément des notes appartenant à une même échelle (ou parfois fausse-échelle), et n'employer consécutivement que des échelles liées entre elles par des parentés suffisamment évidentes, en égard au degré de culture artistique de l'auditeur; quant aux lois de l'imitation, elles sont une application manifeste de ce qui vient d'être dit au sujet des transformations.

Il est facile d'interpréter de même toutes les autres lois de la musique, bons et mauvais degrés, contrepoint, canons, progressions, quintes de suite, cadences, règles d'octave, dissonance, altération, modulation .... etc. (Essai sur la Gamme p. 396 à 421, et 446 à 468). On constate chemin faisant pourquoi les lois des traités admettent tant d'exceptions: elles sont mal formulées et comportent parfois une généralisation abusive de certains faits en soi indiscutables. La théorie rationiste, en précisant les cas où ces lois s'appliquent réellement, permet de les énoncer avec rigueur et même de les démontrer logiquement; ainsi la règle générale relative à la marche de la note dissonante cesse d'être une simple remarque empirique continuellement contredite par l'oeuvre de Maîtres; elle devient une règle particulière, applicable seulement à une série déterminée de cas (d'ailleurs très importants), mais démontrable logiquement et n'admettant plus aucune exception (Essai sur la Gamme, p. 209).

V. Différence entre la gamme conçue et les gammes des instruments.

Cette gamme suivant laquelle nous sentons la musique, est-ce celle que fournissent nos instruments? Non! Ceux-ci ne sentent rien, et les intervalles qu'ils fournissent, variables de l'un à l'autre, dépendent uniquement du mode de construction ou de règlage employé. Ainsi les instruments à vent, comme le cor, vibrent par subdivisions de leur colonne d'air en parties aliquotes et fournissent la gamme des harmoniques; plusieurs sons de cette gamme nous choqueraient par leur fausseté si le corniste n'avait soin d'en modifier l'émission à l'aide de certains artifices. Les instruments à cordes, généralement réglés par quintes successives, réalisent par suite la gamme de Pythagore. Les instruments à sons fixes,

accordés de façon à n'être jamais plus faux dans un ton que dans un autre, fournissent la gamme tempérée. Ces instruments, quel que soit leur type, ne peuvent évidemment nous donner que ce que nous y avons mis, et ce fut souvent une erreur de se figurer qu'en enregistrant avec précision les sons qu'ils émettent, nous en pouvions tirer quelque enseignement au sujet de la véritable gamme naturelle à l'homme.

Bien plus! dans certains cas, l'enregistrement de la voix humaine elle-même peut donner des renseignements aussi illusoires, aussi trompeurs que ceux qui seraient fournis par un piano ou par un violon. En effet, surtout avec le répertoire moderne où les modulations par enharmonie ne sont pas rares, le chanteur professionnel est obligé de faire de sa voix un véritable instrument; il ne peut être question pour lui de chanter en s'abandonnant à son sentiment artistique; cette imprudence lui préparerait de cruelles surprises, car, dans certaines modulations surtout, la gamme qui nous est innée s'écarte assez sensiblement de celle à laquelle sont pour ainsi dire rivés les instruments de l'orchestre; si donc le chanteur professionnel n'avait pu réussir (souvent à son insu) à faire de sa voix une sorte d'instrument à sons presque fixes comme ceux du violon ou du piano, il lui arriverait parfois de détoner assez sensiblement avec l'orchestre, et comme les auditeurs se figureraient presque toujours que c'est lui qui chante faux, l'artiste aurait ainsi gravement compromis et sa réputation et même ses moyens d'existence. Tel est le motif pour lequel certaines expériences, faites en enregistrant la voix de chanteurs éprouvés, n'ont fourni que des résultats trompeurs.

A titre d'exemple, je citerai ici une observation qui me paraît d'autant plus probante qu'elle est rapportée par un auteur nettement hostile à la gamme des rapports simples (rationiste): »Si l'on produit une tierce majeure juste 5/4, les musiciens, qui sont habitués à la tierce tempérée, déclarent tout d'abord que la tierce 5/4 est trop petite; puis, si l'on fait varier les tierces, ils n'en sont pas satisfaits, ils les trouvent toutes un peu fausses, et ils finissent par se rallier à la tierce 5/4.« (A. Guillemin, l'Acoustique musicale, p. 256.)

Ceci est analogue à ce qui se passe quand on a à écrire un mot d'orthographe difficile; dans le cas où la difficulté résulte d'une bizarrerie imposée par l'usage, le mieux est de s'en fier à l'habitude et d'écrire machinalement, pour ainsi dire; on risque de se tromper si l'on s'arrête; mais si l'orthographe du mot dépendait d'une règle logique, il n'y aurait plus d'inconvénient à réfléchir, au contraire.

Il en est de même pour un violoniste que la force des choses a accoutumé à la tierce instable 81/64 (valeur de la tierce majeure dans la gamme de Pythagore); s'il se laisse porter par l'habitude, il retrouve cette tierce; s'il réfléchit, il perçoit confusément autour de 81/64, une foule d'autres tierces sensiblement équivalentes 63/50, 39/31, 19/15, 5/4 . . . etc.; parmi ces valeurs, la tierce 5/4 seule est stable [1]); c'est donc à elle qu'il finit par se rallier après réflexion.

[1]) En ce sens que le rapport 5/4 se complique dès qu'on lui fait subir une petite altération quelle qu'elle soit; voir ce qui a été dit plus haut (Art. III) à propos de l'analogie entre la simplicité d'un rapport et la stabilité d'un équilibre.

VI. Inconvénients théoriques et pratiques de ces écarts de réalisation.

Ainsi, entre la gamme que nous concevons et celles que nous réalisons, il existe de petites différences dues à l'imperfection relative de nos moyens d'exécution [1]). L'artiste, loin d'observer par goût ces différences, ne les subit que parce qu'elles lui sont imposées par la force des choses; il les supprime dès qu'il le peut, parfois en mélodie (ainsi qu'on vient de le voir quelques lignes plus haut), et toujours en harmonie (expériences Cornu-Mercadier). Quant au musicien, s'il les tolère, c'est souvent parce que, préoccupé surtout de l'idée, il la suit sans peine malgré les petites défaillances de l'exécution, de même que quand nous causons avec un interlocuteur doué d'un fort accent provincial, quelle que soit sa prononciation, flamande, provençale, berrichonne . . . etc., nous comprenons toujours une seule et même chose, sa pensée.

Il n'en est pas moins vrai que parfois, même dans les exécutions théâtrales les plus soignées, si le chanteur se laisse trop exclusivement guider par son sens artistique, sans observer suffisamment la prudence qui doit être de règle avec l'orchestre (surtout en cas de modulations enharmoniques), il se produit parfois des effets de fausseté absolument déplaisants. Ces particularités n'ont généralement pas sur le public l'action démonstrative qu'elles devraient posséder; quand d'aventure il les remarque, il admet injustement que l'artiste a la voix fausse, alors que souvent son seul tort a été de chanter juste et d'oublier de fausser sa modulation à la demande du tempérament auquel l'orchestre est inéluctablement lié.

Voici un autre cas qui paraîtra peut-être plus probant. Vous allez entendre une composition musicale parce que, à la lecture, elle vous a plu infiniment; mais, à l'orchestre, vos impressions ne sont point du tout ce à quoi vous vous attendiez, et vous sortez du concert, déçu. Pendant que vous vous en demandez la cause, voici que revient en votre mémoire le souvenir exquis de votre lecture, avec tout ce charme qui vous avait primitivement séduit. Cet exemple, entre tant d'autres, concourt à prouver que la musique des instruments à sons fixes (tempérés) n'est pas celle qui est la plus conforme à notre organisation psychique, et c'est sans doute l'une des principales raisons pour lesquelles les harmonies pour voix seules, quand elles sont bien rendues, ont généralement un charme si pénétrant et si particulier.

Beaucoup d'amateurs ne soupçonnent pas l'insuffisance de notre tempérament actuel parce qu'en effet, quand on entend jouer d'un instrument tempéré tel qu'un piano, on ne remarque généralement aucun intervalle

[1]) Le musiciste fondant une théorie sur ces petites erreurs de réalisation, ressemble un peu à un géomètre qui attaquerait la définition classique du cercle sous prétexte que, dans les voies ferrées, les arcs de cercle sont réalisés au moyen d'éléments rectilignes (rails), séparés les uns des autres par des jeux appréciables (nécessaires pour la dilatation estivale). Toutefois l'erreur du musiciste est incomparablement plus facile à commettre que celle du géomètre, car, ainsi que je l'ai indiqué ailleurs, on dirait que la Nature s'est plu à accumuler ici les traquenards et embûches propres à perdre l'expérimentateur; il existe en effet de nombreuses circonstances (Essai sur la Gamme, p. 299 et suiv.) dans lesquelles un artiste sentant la musique suivant la gamme rationiste, »a l'air« néanmoins d'observer souvent d'autres gammes, et notamment celle de Pythagore.

qui soit spécialement faux [1]). L'inexactitude de son échelle sonore n'en est pas moins certaine, et si Palestrina, on tout autre ancien Maître à l'oreille exigeante, revenait parmi nous et entendait certains effets d'enharmonie si usités aujourd'hui, sans doute il nous traîterait de Béotiens, et nous apprendrait que certaines de ces combinaisons approximatives dont nous nous délectons, mériteraient d'être rejetées [2]), car elles sont un peu à la modulation véritable ce que le calembour approximatif est à l'esprit (Essai sur la gamme, p. 555).

Parmi nos Maîtres modernes, plusieurs pensent également ainsi, et quelques uns le disent. Voici comment s'exprimait naguère M. Saint-Saëns (Harmonie et Mélodie, 1885, Introduction, p. XVI): »Dans certains théâtres où on joue souvent le répertoire de Wagner, l'orchestre joue faux, les chanteurs chantent faux, et personne ne s'en aperçoit: exécutants et auditeurs ont l'oreille faussée. [3])«

Si tant d'autres musiciens n'ont malheureusement qu'indifférence pour tout ce qui concerne la théorie de leur Art, cela s'explique hélas trop naturellement quand on considère que depuis tant de siècles les savants ont si mal réussi à déchiffrer l'énigme cachée sous les faits musicaux; le perpétuel insuccès des théoriciens justifie peut-être l'extrême scepticisme des compositeurs; non seulement beaucoup de ceux-ci se désintéressent de la solution du problème, mais parfois ils oublient presque qu'il existe un problème, Il y a peu d'années, me promenant avec un théoricien, nous rencontrâmes un Maître à qui mon compagnon, tout en lui prodiguant les marques de la plus extrême déférence, fit dire coup sur coup, dans une conversation de cinq minutes, que sa musique était conforme aux rapports simples, que ses notes pouvaient être engendrées par une série de quintes justes, et que sa gamme chromatique divisait l'octave en douze parties égales. Sur quoi le théoricien prit congé du compositeur et s'éloigna ravi n'avoir tiré de lui ces trois affirmations, dont deux au moins sont fausses. (Il est évident, en effet, que la même gamme ne peut être à la fois rationiste, pythagoricienne et tempérée). Les plaisanteries de ce genre sont évidemment inconvenantes et déplacées; un Maître doit être respecté pour la Beauté qu'il crée, et il serait injuste d'exiger qu'il sut comment il la crée. Le rosier sait-il comment il fait ses roses, et celles-ci en ont-elles pour cela moins de grâce ou de parfum?

Toutefois cette indifférence des Musiciens pour le problème étudié ici n'est pas sans présenter de graves inconvénients; non seulement elle les empêche d'établir la théorie rationelle de leur Art, mais même elle les gêne pour trouver les moyens pratiques d'améliorer le système musical actuel; à ce point de vue, ils sont un peu sous la dépendance des facteurs

[1]) Cette observation ne prouve pas que la gamme du piano soit rigoureusement adéquate à notre organisation psychique, mais seulement qu'elle est assez approchée. Si la gamme tempérée était tout à fait exacte, jamais elle ne donnerait lieu aux effets de fausseté dont il vient d'être question.

[2]) Nous verrons dans un instant qu'au lieu de les rejeter, il est possible de les réaliser avec une précision telle que l'auditeur entende réellement ce que le compositeur a entendu lui-même quand il a écrit sous la dictée de son inspiration.

[3]) Passage cité dans un article critique par M. L. Boutroux qui ajoute: »La théorie de M. Gandillot montre pourquoi.«

d'instruments, de même que les médecins oculistes, s'ils ignoraient tous l'optique, seraient livrés au bon plaisir des opticiens. Malgré cette situation, beaucoup de musiciens ont le sentiment fort net qu'il y aurait quelque chose à faire, et voici ce que l'un des premiers Maîtres de ce temps écrivait il y a vingt cinq ans: »Nous calculons et connaissons les commas ou neuvièmes de ton, mais nous ne les utilisons pas; les demi-tons suffisent à notre organisation. Et pourtant ce n'est pas avec notre système de demi-tons et de notes synonymes que l'on peut être dans la vérité musicale.« (Saint-Saëns, loc. cit. p. 281.)

VII. Moyen de rendre la gamme réalisée identique à la gamme conçue.

Quel est donc le moyen de rentrer dans la vérité musicale?

Pour fixer les idées, supposons qu'il s'agisse de créer un piano n'ayant, comme toujours, que douze touches par octave, et cependant capable de fournir une gamme chromatique exacte, non seulement dans un ton déterminé, mais dans tous les autres tons possibles, et quel que soit le processus (fût-ce avec enharmonie) par lequel on exécute la modulation. Pour distinguer des autres ce piano spécial, je le désignerai sous le nom de cétépiano [1]).

Le premier problème à résoudre est de déterminer l'exacte composition de la gamme chromatique. D'après un usage assez répandu, on l'exprime le plus souvent avec des accidents qui abaissent, pour les tons à dièses, avec des accidents qui haussent, pour les tons à bémols, enfin, pour les tons sans accident, avec des dièses en montant, et des bémols en descendant. Mais cet usage, comme on le sait, a pour unique but d'abréger l'écriture, et ce serait une grosse illusion de croire qu'il correspond à quelque réalité artistique, que les sons de la gamme changent suivant le sens dans lequel on parcourt celle-ci, et que les intervalles entre ces sons se modifient quand on passe d'un ton à dièses à un ton à bémols. Pour connaître la véritable forme de la gamme chromatique, il faut s'en référer au sens artistique de ceux qui les premiers l'employèrent pour les voix (car, pour un chanteur, il n'est nullement indifférent de lire par exemple *do ré* ♯ au lieu de *do mi* ♭); on trouve ainsi, pour le ton de *do*, l'échelle suivante: *do, ré* ♭, *ré, mi* ♭, *mi, fa, fa* ♯, *sol, la* ♭, *la, si* ♭, *si, do*. Dans son traité d'harmonie (p. 162), Gevaërt désigne cette forme comme »la plus harmonieuse de toutes les échelles colorées admises dans notre art polyphone« et comme »la plus ancienne échelle colorée que la mélopée mélodique de notre art européen ait mise en oeuvre«. Cette observation historique concorde absolument avec ce qu'indique le raisonnement, car la théorie rationiste conduit précisément (v. plus haut, Art. IV) à admettre le même type de gamme [2]).

La même théorie indique aussi la mesure des douze intervalles consécutifs *do ré* ♭, *ré* ♭ *ré, ré mi* ♭, ... etc., dont le total est une octave,

---

[1]) L'origine de cette dénomination va apparaître avec évidence, dès que la définition du cété aura été donnée.

[2]) Ainsi que certaines variantes éventuelles, dans des cas que précise l'ouvrage précité (Essai sur la Gamme).

et montre combien ces douze intervalles sont peu uniformes; leurs valeurs, que le tempérament actuel confond, et qui d'après la théorie de Pythagore, seraient toujours de 4 ou de 5 commas, varient en réalité de 3 à 6 cinquante-troisièmes d'octave. Pour arriver à les réaliser pratiquement avec exactitude, on est amené à résoudre ce vieux problème qui a si longtemps et si vainement exercé la sagacité des anciens: trouver l'élément premier, le commun diviseur de tous les intervalles musicaux. Les modernes savent que ce rôle d'élément premier ne peut être joué ni par l'antique diésis (quart de ton), ni par le tiers de diésis (72e d'octave) auquel les anciens avaient aussi eu recours, et que, théoriquement, les intervalles musicaux n'admettent aucun commun diviseur.

Théoriquement! mais pratiquement, ce diviseur existe; c'est le cinquante-troisième d'octave, car cet intervalle théorique divise tous les intervalles pratiques avec une approximation telle qu'il n'y aurait absolument aucun intérêt à rechercher une justesse plus grande [1]).

Il n'y a pas lieu de se préoccuper de la complexité que pourrait présenter cette division de l'octave; elle n'intéresse ni le compositeur qui écrira toujours sur la même portée, ni le pianiste qui jouera toujours sur le même clavier; mais elle permet au facteur de réaliser le cétépiano en faisant pour les commas ce que nos pères firent jadis pour les demi-tons.

Le 53e d'octave étant une sorte de comma tempéré, on peut le désigner abréviativement par les initiales c. t., ou, en prononçant l'abréviation, par le nom de cété; telle est la dénomination que nous emploierons ci-après. Exprimés en cétés, les divers intervalles musicaux de l'octave ont pour valeur des nombres compris entre 0 et 53; chacun de ces nombres, sans être rigoureusement entier, ne diffère de l'entier le plus voisin que par une très petite fraction; celle-ci est toujours tellement faible qu'on peut en faire abstraction; ainsi, pour les quintes et les quartes (dont l'expression exige le plus de précision), les valeurs exactes sont respectivement 31.003 et 21.997. Quand on adopte les valeurs entières 31 et 22 l'erreur commise n'est que de 1/333e de comma (c'est à dire la 3000e partie d'un ton), et se trouve par suite fort inférieure à ce que nos organes nous permettent de percevoir.

Ainsi, au tempérament actuel, consistant à considérer tous les intervalles comme des multiples du demi-ton tempéré, nous pouvons substituer un tempérament incomparablement plus précis, consistant à considérer tous les intervalles comme des multiples du comma tempéré ou cété. Dans ces conditions, la réalisation du cétépiano n'est plus qu'un problème de mécanique dont la solution consiste essentiellement à placer dans l'instrument un mécanisme spécial (ajusteur) [2]) fonctionnant automatiquement pourvu que l'exécutant tire en temps utile certains jeux indiqués par la partition; ces jeux ont pour office de modifier les connexions entre les

---

[1]) Le choix de ce diviseur spécial peut aisément se justifier (Essai sur la Gamme, p. 509 et 511).

[2]) La description de l'ajusteur a été donnée dans l'Essai sur la Gamme, de telle sorte que tout constructeur puisse sans hésitation procéder à l'étude de sa réalisation. Les détails d'exécution ont en effet été prévus aussi complètement qu'il était possible de le faire sans connaître ni l'outillage spécial à chaque facteur d'instruments, ni les habitudes particulières du personnel qu'il emploie.

touches du clavier et les cordes de l'instrument, de façon que celles-ci fournissent toujours avec exactitude les sons convenant au ton employé. Ainsi, un morceau en *do* s'exécutant par exemple avec le jeu *16*, au moment de moduler en *la*, la partition signalera le jeu *2*; l'exécutant n'aura donc qu'à tirer ce jeu au temps indiqué; quant au compositeur, pour savoir quels jeux il doit désigner, il lui suffira de jeter les yeux, à chaque modulation, sur ce que j'ai appelé le plan de la tonalité [1]), et il y trouvera à première vue et sans raisonnement le jeu correspondant au nouveau ton employé [2]).

Il serait sans doute fort utile pour le développement ultérieur de l'Art qu'un homme jouissant d'une certaine notoriété musicale, par exemple un Directeur de Conservatoire, fit construire un cétéorgue ou un cétépiano, afin de vérifier expérimentalement les résultats que donnent les instruments de ce genre. Sans doute il constaterait que, jouée avec justesse, la belle musique paraît plus belle, tandis que les mauvais pastiches ont plus de peine à faire illusion. C'est à ces oeuvres peu louables que le tempérament actuel, avec son imprécision, offre une aide, une protection des plus fâcheuses. Cette imprécision est, avec la diversité des goûts humains, la principale cause pour laquelle nos jugements sur une même oeuvre sont parfois si divergents. Pour mieux mettre en lumière la perpétuelle ambiguité du langage musical moderne, je me permettrai de procéder par comparaison avec le langage verbal.

Supposez qu'un économiste, parlant à mi-voix et comme à lui-même, émette quelques sons mal prononcés que vous interprétez ainsi: »les canons font des détonations«. Voilà certes une pensée dénuée de profondeur et dépourvue de tout intérêt. Mais si, guidé par le sens d'une conversation antérieure, vous interprétez ainsi les sons entendus: »Les canons font des dettes aux nations«, cette autre pensée, sans être évidement bien remarquable ni par sa nouveauté, ni par la forme de son expression, n'en évoquera pas moins en vous le souvenir de ces impôts si lourds que chaque année les peuples dépensent improductivement pour leurs budgets militaires, et de cet effroyable gaspillage de richesses matérielles et de capital humain que représente la moindre guerre; en définitive, la seconde pensée sera loin d'être insignifiante et vide, ainsi que l'était la première.

Il y a donc un très réel intérêt à ce que l'économiste considéré ci-dessus à titre d'exemple prononce de façon distincte, car, faute de cette précaution, sa pensée peut être jugée de manières fort différentes.

Il y a le même intérêt à ce qu'Euterpe, elle aussi, s'exprime avec plus de netteté que ne le permettent souvent nos instruments à sons fixes; leur imprécision cause parfois des malentendus et des faux jugements,

---

[1]) Essai sur la Gamme. p. 562.

[2]) Il semble que si l'on veut réellement améliorer le tempérament, il est difficile d'obtenir plus de précision, et aussi d'apporter moins de trouble aux habitudes de chacun. On se rapelle la proposition faite au siècle dernier par un savant jouissant d'une haute autorité: l'octave étant par lui divisée en 24 intervalles égaux, le compositeur avait à choisir entre 24 notes distinctes, et l'exécutant avait devant lui un clavier de 24 touches à l'octave. La complication de cette solution paraît considérable, et cependant le surcroît de précision procuré n'eut été qu'illusoire, car presque toujours les 12 notes ajoutées eussent été moins voisines des sons justes que les 12 notes actuelles.

même dans le cas d'un chant purement diatonique. Voici par exemple tel air de plain-chant qui est en réalité sublime; certains auditeurs le déclareront cependant plat et monotone. Pourquoi? Sans doute parce qu'ils n'en ont pas compris la modulation intime. Peut-être l'eussent ils comprise si elle avait été réalisée avec plus d'exactitude; on sait en effet qu'en musique tout à fait juste, les notes de même nom ne conservent pas toujours même hauteur [1]), en sorte que certaines nuances, quand l'exécutant les observe d'instinct [2]), peuvent être assez claires et démonstratives pour agir simultanément sur tous les assistants et procurer à l'artiste la compréhension et l'approbation unanimes de son auditoire.

Et si des malentendus de ce genre sont possibles, même en musique purement diatonique, combien ne doivent-ils pas être plus fréquents avec le chromatisme extrême de la musique moderne et ses modulations incessantes dont certaines sont comparables à de véritables jeux de mots [3]). On sait que les hommes intelligents, parfois, ne comprennent réellement pas les calembours approximatifs. De même des musiciens délicats peuvent fort bien demeurer insensibles à certains effets d'enharmonie, au moins lorsqu'ils sont rendus avec la grossièreté relative que comporte le tempérament actuel. Aussi certains compositeurs et diletantes sont-ils restés longtemps antiwagnériens, alors que peut-être ils eussent été immédiatement conquis pár une exécution plus parfaite, apportant réellement à leurs oreilles ce que le Maître entendait lui-même quand la Muse l'inspirait.

C'est cette précision que permettraient de réaliser les cétéorgues et les cétépianos, et c'est pourquoi il serait fort intéressant que les principaux Conservatoires missent en essai des instruments de ce genre. Toutefois ils ne faut pas trop compter que ces Etablissements procédent de si tôt à de telles expériences; leurs directeurs, en effet, sont souvent absorbés par de nombreuses occupations professionnelles en sorte qu'il leur reste peu de loisir pour toute étude nouvelle; en outre, ce ne sont plus, en général, de tout jeunes gens, et, quand nous avançons en âge, nous avons tous une certaine propension au misonéisme. Dans une notice écrite il y a peu de temps par l'un des Maîtres de la Science actuelle, et que l'auteur a bien voulu me communiquer [4]), je remarquais récemment à ce sujet cette boutade de Weierstrass qui fut l'un des plus grands mathématiciens de la fin du siècle dernier: »Aussi ai-je renoncé depuis longtemps à faire pénétrer mes recherches scientifiques parmi mes collègues âgés: c'est à la jeunesse que je me suis adressé, et près d'elle j'ai trouvé fréquemment. . . . etc.« Il se pourrait donc que les musiciens atten-

---

[1]) Ceci apparaît théoriquement si on jette les yeux sur ce que j'ai appelé plus haut »le plan de la tonalité«, et est confirmé pratiquement par diverses expériences, notamment par celles qui ont été exécutées il y a peu d'années en Italie par M. le Professeur Zambiasi.

[2]) Dans ses bons jours, l'artiste finement doué nous séduit non seulement par ses nuances d'expression mais aussi par ses nuances d'intonation; celles-ci ont été mesurées notamment dans les expériences visées au renvoi précédent.

[3]) Essai sur la Gamme, p. 555 précitée.

[4]) Niels Henrik Abel, par G. Mittag-Leffler, Membre de l'Académie de Stockholm, membre correspondant de l'Institut de France (p. 23).

dissent encore une ou plusieur générations avant d'apporter à leur Art le perfectionnement dont plusieurs d'entre eux pourtant pressentent déjà l'utilité.

On peut même concevoir la possibilité bizarre et paradoxale que ce perfectionnement soit réalisé en dehors de l'intervention du Musicien pur. Il existe trois espèces d'hommes qui concourent à célébrer le culte d'Euterpe: le compositeur qui entend et note le chant de la Muse, la facteur d'instruments qui fournit à l'exécutant ses moyens de réalisation et le théoricien qui cherche à pénétrer la raison des choses [1]).

A l'heure présente, le Compositeur sent plus ou moins confusément la nécessité d'améliorer le système musical actuel; le théoricien peut facilement comprendre les voies et moyens à employer; quant au facteur d'instruments, si on lui parlait d'apporter un tel changement à ses errements, accoutumés, peut-être rencontrerait-on au premier abord une vive résistance; cependant il se peut qu'à la réflexion, et même s'il se place uniquement au point de vue de ses intérèts industriels, le facteur devienne grand partisan d'une réforme. En effet, le jour où le public saurait que les cétéclaviers comportent même écriture musicale et même jeu que les claviers ordinaires, qu'ils sont néanmoins tout à fait exacts, et que, dans tous les tons, les cétéorgues ou cétépianos ont sur les anciens instruments la même supériorité que les voix justes et pures sur les voix médiocres et mal posées, la vogue de ces intruments deviendrait vite considérable, et leur construction procurerait aux intelligents novateurs de nouvelles et rapides fortunes.

Il n'est donc pas absolument impossible que la réforme attendue, au lieu de s'effectuer sur les indications autorisées du compositeur ou du théoricien, se réalise un jour sur la libre initiative du facteur d'instruments.

III. Dr. Eugen Schmitz (Starnberg bei München): »Das Verhältnis der Musikwissenschaft zur Populärliteratur und Musikkritik.«

Unter den Vorwürfen, die von gegnerischer Seite gegen die heutige Organisation unseres musikwissenschaftlichen Arbeitens erhoben zu werden pflegen, kehrt besonders oft die Klage wieder, daß sich die Musikwissenschaft allzu sehr auf sich selbst zurückziehe, nicht die rechte Fühlung mit weiteren Kreisen, insbesondere mit dem praktischen Musikleben habe, sondern sich mehr und mehr zu einer »Universitätswissenschaft«, die von Eingeweihten und für Eingeweihte betrieben wird, ausbilde. Seinen allgemeinen Voraussetzungen nach ist dieser Vorwurf sicher unbegründet. Jedes Fach ist zunächst für sich selbst da, der Grundsatz »l'art pour l'art« gilt auch für die Wissenschaft, ja er muß hier — das ist eine Voraus-

---

[1]) Si cette trinité se trouvait souvent réunie en une seule et même personne, il y a sans doute longtemps que serait réalisée la réforme dont on signale ici l'intérêt; malheureusement le compositeur, le théoricien et le constructeur forment habituellement trois personnes absolument distinctes fort éloignées de toute collaboration intime, car chacune d'elles ne possède généralement que des vues incomplètes sur le savoir des deux autres et a parfois une tendance aussi humaine que regrettable à considérer son propre savoir spécial comme le seul important des trois.

setzung ersprießlicher, fortschrittlicher Entwicklung — sogar prinzipiell im Vordergrunde stehen. Trotzdem darf er nicht allzu einseitig betont werden; denn jede Wissenschaft ist ein Teil der geistigen Gesamtkultur und muß daher den lebendigen Zusammenhang mit dieser aufrecht erhalten. Die Musikwissenschaft, die einen so bedeutenden Kulturfaktor wie die praktische Tonkunst zum Gegenstand hat, kann und muß dies sogar in ganz besonderem Maße tun. Hierin hat sie nun aber tatsächlich bisher manche Versäumnisse sich zu Schulden kommen lassen, die zu beheben allmählich an der Zeit ist.

Während nämlich die Musikwissenschaft in ihren Einwirkungen auf die Musikpraxis bereits manchen schönen Erfolg erzielt hat, fehlt es ihr noch an rechter Vermittlung ihrer theoretischen Ergebnisse an die Allgemeinheit der gebildeten Welt. In erster Linie kommt dabei die Musikgeschichte, die ja vorläufig überhaupt die wichtigste und weitest fortgeschrittene Sparte unseres Faches ist, in Betracht. Die imponierenden, erstaunlich weitgreifenden Errungenschaften auf diesem Gebiete sind der Allgemeinheit so viel wie gar nicht zugute gekommen. Absolute Unwissenheit in musikgeschichtlichen Dingen steht bei der überwiegenden Mehrzahl unserer Gebildeten, selbst wenn es sich um Musikfreunde oder gar um praktische Musiker handelt, durchaus an der Tagesordnung. Die Klagen darüber sind alt und brauchen hier nicht wiederholt zu werden. Wenn aber die Musikwissenschaft ihre Stellung als Glied der allgemeinen Geisteskultur wirklich ausfüllen soll, muß hier notwendig eine Änderung eintreten.

Der nächstliegende Weg, auf dem es der Musikwissenschaft möglich wäre, hier bessernd einzugreifen, ist ihr leider vorläufig noch so gut wie verschlossen; der Weg durch die allgemeinen Schulen und Bildungsanstalten. Im Unterricht unserer Gymnasien z. B. ist Literaturgeschichte längst obligatorisches Fach, halbobligatorische Vorträge über Archäologie und Kunstgeschichte werden abgehalten: die Musikpflege aber beschränkt sich auf praktische Gesangs- und Instrumentalübungen. Selbst im Geschichtsunterricht, wo doch stets kulturgeschichtliche Erörterungen mit einfließen, ist von Musik kaum die Rede. Und wenn einmal ausnahmsweise in einem der einschlägigen Lehrbücher musikgeschichtliche Daten Berücksichtigung finden, wimmelt die Darstellung von Fehlern aller Art, weil eben den als Verfasser solcher Schulbücher in Betracht kommenden Philologen im allgemeinen jegliche musikgeschichtliche Vorbildung fehlt. Ein — sei es auch nur bescheidenes Plätzchen in den allgemeinen Schulen und ihren einschlägigen Lehrbüchern sich zu erobern, wird darum das erste Bestreben der Musikwissenschaft sein müssen, wenn sie auf weitere Kreise wirken will. Wer sich auf einen akademischen Beruf vorbereitet, dem ist später ja allerdings auf der Universität Gelegenheit geboten, der Musikgeschichte etwas näher zu treten. Aber bei den hohen Anforderungen, die heute an jeden Studenten sein Fachstudium stellt, wird die Zahl der Hörer, die die musikwissenschaftlichen Vorlesungen nicht beruflich, sondern nur zum Zweck allgemeiner Bildung besuchen, immer verhältnismäßig gering sein. Somit steht der Musikwissenschaft vorläufig zur Vermittlung ihrer Ergebnisse an weitere Kreise im wesentlichen nur der allgemein literarische Weg offen.

Daß dabei die eigentliche musikwissenschaftliche Fachliteratur für populäre Wirkungen nur in äußerst beschränktem Maße in Betracht kommen kann, bedarf kaum weiterer Erörterung. In der wissenschaftlichen Literatur werden und müssen Detailfragen stets im Vordergrund stehen; dem Laien dagegen muß ein die wichtigsten Forschungsresultate zusammenfassendes Gesamtbild geboten werden. Ein solches zu geben ist die Aufgabe einer neben der Fachliteratur hergehenden und die Ergebnisse derselben leicht zugänglich machenden musikwissenschaftlichen Populärliteratur, durch die es der Musikwissenschaft in erster Linie möglich wird, ihre Errungenschaften zu verallgemeinern. — Sie erfüllt damit nicht nur eine in ihrem eigenen Interesse gelegene Pflicht, sondern kommt auch einem allgemeinen Bedürfnisse unserer Zeit entgegen: dem Bedürfnisse nach möglichster Ausweitung und Verallgemeinerung der geistigen Bildung überhaupt.

Dieses Bedürfnis hat neuerdings in Deutschland neben den schon längere Zeit üblichen Enzyklopädien Unternehmungen wie Reclams Universalbibliothek, die Sammlung Göschen, die Teubnersche Sammlung, die Quelle-Meyersche Sammlung »Wissenschaft und Bildung«, Hilgers »Volksbücher« usw. entstehen lassen, welche in engem Rahmen leichtverständliche Einführungen in die wichtigsten Gebiete von Kunst, Wissenschaft, Technik usw. zu geben suchen und unter anderem auch die Musik in den Kreis ihrer Darstellungen gezogen haben. Daneben greift auch innerhalb der Fachliteratur das populäre Element mehr und mehr um sich; auf musikliterarischem Gebiet sind da beispielsweise Erscheinungen wie die von Dr. Weinmann herausgegebene Sammlung »Kirchenmusik«, oder Professor Rabichs »Musikalisches Magazin« neben den zahlreichen, ohne einheitlichen Rahmen erscheinenden populären Schriften zu nennen. Die fachmännischen Vertreter der Musikwissenschaft haben indessen von all diesen Gelegenheiten, ihr Fach zu popularisieren, bisher wenig Gebrauch gemacht. Diese Zurückhaltung entbehrt nicht des tieferen Grundes.

Ehe eine Wissenschaft daran gehen kann, ihre Ergebnisse zu popularisieren, muß sie ihr Arbeitsgebiet wenigstens bis zu einem gewissen Grade erschöpft haben. Ob unsere junge Musikwissenschaft in dieser Hinsicht heute schon weit genug fortgeschritten, ob sie zur volkstümlichen Verallgemeinerung ihrer Resultate bereits reif ist, das ist eine Streitfrage, die heute noch sehr verschiedenartige Beantwortung erfährt. Viele Vertreter unseres Faches halten derartige popularisierende Bestrebungen noch für verfrüht und darum verfehlt. Ich glaube hier den entgegengesetzten Standpunkt vertreten zu sollen. Gewiß sind unsere Forschungen noch nicht soweit fortgeschritten, daß wir in populären Schriften wirklich erschöpfende Gesamtbilder zu bieten vermöchten, ohne den Boden wissenschaftlicher Zuverlässigkeit unter den Füßen zu verlieren. Allein die musikwissenschaftliche Literatur der letzten Dezennien, die umfangreichen »Denkmäler der Tonkunst«, die Gesamtausgaben, Fachzeitschriften usw. haben doch bereits eine enorme Fülle historischer und ästhetischer Neuheiten gebracht, die der populären Behandlung Stoff genug bieten und deren Kenntnis nicht auf die Fachkreise beschränkt bleiben darf. Daß man

dem Laien noch nichts ganz Vollständiges, Abgeschlossenes bieten kann, ist doch kein Grund, ihm gar nichts zu bieten. Auf die bis heute gewonnenen Resultate unserer Wissenschaft lassen sich immerhin schon ziemlich weitreichende populäre Darstellungen basieren; die noch übrig bleibenden Lücken werden dem wissenschaftlichen Charakter einer solchen Populärliteratur keinen Eintrag tun, wenn man sie nicht zu vertuschen sucht, sondern vielmehr in einer jeden Irrtum ausschließenden Weise auf sie aufmerksam macht.

Es ist sehr notwendig, daß die Musikwissenschaft ihrer Pflicht gegenüber der Populärliteratur sich endlich bewußt wird; durch ihre Zurückhaltung in diesem Punkte haben die Vertreter unseres Faches nämlich selbst mit Schuld an dem Tiefstand, in dem sich das, was von populärer Musikliteratur bis jetzt vorhanden ist, großenteils befindet. Dadurch, daß die Musikwissenschaftler als die eigentlich Berufenen sich davon fernhielten, ist die musikalische Populärliteratur fast ganz oberflächlichen Halbwissern und Dilettanten ausgeliefert worden, die zu ernster wissenschaftlicher Betätigung unfähig, in der scheinbar geringere Ansprüche stellenden Populärliteratur ein willkommenes Feld der Betätigung finden und dann nicht anstehen, mit edler Offenherzigkeit zu verkünden, daß sie gegenüber den in ihre Detailgebiete versponnenen Gelehrten doch die »eigentlichen Träger der Musikkultur und des Fortschritts« seien. In Wahrheit stellt die Populärschriftstellerei wie in jedem Fach so auch in unserem die höchsten Anforderungen an wissenschaftlichem Ernst wie an tief und solid fundierten Kenntnissen. Ein wirklich gutes populäres Werk kann nur der schreiben, der vorher auf dem Gebiete der streng wissenschaftlichen Forschung erfolgreich tätig war, denn nur er wird mit der gerade hier unumgänglich nötigen Gründlichkeit und Gewissenhaftigkeit zu Werke gehen können. Mit leicht anziehender Darstellungsgabe allein ist es da nicht getan, und wer nie selbst wissenschaftlich gearbeitet hat, der vermag auch die wissenschaftlichen Arbeiten Anderer nicht in entsprechender Weise zu benützen. Daraus sollten aber nun anderseits wieder unsere musikwissenschaftlichen Fachleute die Lehre ziehen, daß die Populärschriftstellerei nichts ihrer »Unwürdiges« ist, sondern vielmehr mit zu ihren wichtigsten Pflichten gehört. Gewiß ist es nicht jedem gegeben, auf diesem Gebiet sich mit Erfolg zu bewegen; mancher, der in der strengen Wissenschaft Vorzügliches leistet, hat nicht die Gabe zu gemeinverständlicher Darstellung. Aber gewiß gibt es in unseren Reihen genug, die es können, und alle sollten sich wenigstens bestreben, es zu können. Haben aber solche Anschauungen bei uns einmal festen Fuß gefaßt, dann wird sich von selbst die richtige Art der Beurteilung und Stellungnahme zu populärwissenschaftlichen Versuchen unserer Fachgenossen, die jetzt noch gar manchmal fehlt, ergeben.

Das allgemeine Bildungsbedürfnis unserer Zeit, das die Frage der Populärliteratur aktuell gemacht hat, sichert populären Schriften auch ihr Leserpublikum. Trotzdem ist auch auf diesem Wege nur ein verhältnismäßig kleiner Bruchteil des Publikums zu erreichen. Denn das Gros der

Gebildeten schöpft heute seine Kenntnisse, soweit sie nicht beruflicher Natur sind, weder aus irgend welcher Fach- noch auch nur aus der bequem zugänglichen Populärliteratur, sondern ausschließlich aus der — Tageszeitung. Es ist nicht unsere Aufgabe, über diese für unsere Zeit höchst charakteristische Tatsache hier philosophische oder kulturgeschichtliche Betrachtungen anzustellen. Wir müssen uns damit abfinden und die Folgerung daraus ziehen, daß die Musikwissenschaft in ihrem eigenen Interesse die Pflicht hat, sich die Tagespresse als Bundesgenossen zu sichern. Zur Ehre unserer Tagespresse muß anerkannt werden, daß sie sich der Pflichten, die aus dieser ihrer Rolle als Universalbildungsmittel der Massen entspringen, wohl bewußt ist und, soweit dies ihr Rahmen und ihr Zweck ermöglichen, auch ernsteren wissenschaftlichen Bestrebungen stets gerne das Tor geöffnet hat. So ist es möglich, auch in den Spalten einer Tageszeitung kurze populärwissenschaftliche Abhandlungen unterzubringen und dadurch manchen Resultaten seines Faches eine noch weitere Verbreitung zu geben, als dies selbst im Rahmen der selbständigen, in die Form des Buches gefaßten Populärliteratur möglich ist. Der Musikwissenschaft speziell steht aber in der Tagespresse ein Gebiet offen, das ihren Zielen und Zwecken ganz besonders nahe steht: Das ist die musikalische Tageskritik. Fachmännische Berichterstattung über die musikalischen Ereignisse des Tages ist heute zu einer stehenden Institution der großen Presse geworden. Es ist abermals nicht unsere Aufgabe, über die zahlreichen Streitfragen betreffend die Notwendigkeit, Zweckmäßigkeit, Berechtigung usw. dieser Musikkritik hier zu sprechen. Abermals haben wir uns nur mit der Tatsache ihres Bestehens abzufinden und die Stellung, die die Musikwissenschaft dazu einzunehmen hat, zu fixieren. Meinem Dafürhalten nach ist zweifellos die Musikwissenschaft mit in erster Linie berufen an den hier sich bietenden Aufgaben mitzuarbeiten, wie sie darin auch ein weiteres hochwichtiges Hilfsmittel zur Verallgemeinerung des Verständnisses für ihre Ergebnisse und Ideale zu erblicken hat.

Die Musikwissenschaft beschäftigt sich, wenigstens soweit sie Musikgeschichte ist, allerdings vorwiegend mit der Vergangenheit; gerade deshalb aber bietet ihr und ihren Vertretern die intensive Beschäftigung mit der musikalischen Gegenwart, wie sie die Musikkritik verlangt, eine wertvolle Ergänzung, eine notwendige Vervollständigung ihres Gesichtskreises. Hier findet die Musikwissenschaft Gelegenheit, die Anschauungen und Erfahrungen, die ihr das Studium einer vergangenen Kunst vermittelten, auf ihre Allgemeingeltung zu prüfen. Anderseits bietet die musikalische Tätigkeit auch wieder äußerst dankbaren Anlaß zur Popularisierung musikwissenschaftlicher Ergebnisse. Ein musikwissenschaftlich gebildeter Kritiker kann in seinen Besprechungen ganz ungezwungen dem Laienpublikum eine Fülle musikgeschichtlicher Kenntnisse vermitteln, die um so lebendigeren Eindruck machen werden, als sie sich zumeist unmittelbar an praktische Beobachtungen anlehnen können. Anlaß dazu bieten natürlich in erster Linie die heute im Konzertsaal ja bereits ziemlich häufig gewordenen Aufführungen alter Musik; allein auch bei dem

der Musik des 19. Jahrhunderts entnommenen Durchschnittsrepertoire in Oper und Konzert spielen fortwährend musikgeschichtliche Fragen herein, die der Kritiker aufgreifen und belehrend ausführen kann. Ja selbst bei Besprechung modernster Werke liegen musikgeschichtliche Hinweise nicht nur nahe, sondern müssen zur Gewinnung des richtigen Gesichtspunktes sogar zur Sprache gebracht werden. Der tonmalerische Detailstil von Strauß' »Elektra« z. B. wird demjenigen nicht mehr so »unerhört« und »nie dagewesen« (sei es in gutem oder schlechtem Sinn) erscheinen, der vom Madrigalstil des 16. Jahrhunderts oder von den die detaillierte Tonmalerei als Selbstzweck verfolgenden »Gleichnisarien« der neapolitanischen Oper des 18. Jahrhunderts einige Kenntnis erhält.

Auch für die Musikkritik selbst ist die Beteiligung der Musikwissenschaftler von großem Nutzen. Das erste Erfordernis, daß der Musikkritiker gediegene musikalische Fachbildung besitze, muß natürlich der Musikwissenschaftler eo ipso erfüllen, weil eine solche gediegene musikalische Fachbildung ja auch unbedingte Voraussetzung der musikwissenschaftlichen Tätigkeit ist. Anderseits leistet aber bei Beurteilung moderner Kunstwerke und Kunstzustände gerade die musikgeschichtliche Erfahrung, die der Musikwissenschaftler durch sein Fach sich angeeignet hat, die wertvollsten Dienste. Sie läßt ihn die Zusammenhänge und leitenden Ideen, die die Gegenwart mit der Vergangenheit verknüpfen, erkennen und dadurch für manches Neue viel rascher und sicherer das richtige Verständnis finden als er es, bloß auf seinen künstlerischen Instinkt angewiesen, vermöchte. Sie übermittelt ihm weiterhin eine Fülle bereits erprobter künstlerischer Ideen, die er teils als mit den in der Gegenwart verfolgten identisch erkennen, teils als sicheren Ausgangspunkt bei der Wertung neu auftauchender nehmen kann. Sie läßt ihn vor allem auch stets die nötige Zurückhaltung, die nötige Bescheidenheit in der Beurteilung des Neuen beobachten, da er ja am besten weiß, daß einerseits nicht stets das mit lärmendem Augenblickserfolg Ausgezeichnete sich dauernd bewährt, andererseits manches anfangs Verketzerte und Mißachtete sich später zu ungeahnter Bedeutung erhob. Gewiß wollen wir Musikwissenschaftler uns nicht in verblendeter Überhebung für die einzig zur Ausübung der Musikkritik Berufenen halten. Aber daß wir die Pflicht und die Befähigung haben, uns mit in erster Linie daran zu beteiligen, wollen wir ebensowenig verkennen.

Möge es nun bei den hiemit gegebenen kurzen Andeutungen, bezüglich des in unserem Thema gestellten Problems sein Bewenden haben. Sie können und sollen nicht mehr geben, als einige allgemeine Anregungen, deren weiteren Ausbau, namentlich was die Umsetzung in die Praxis anlangt, dem einzelnen überlassen bleiben muß. Fassen wir zum Schlusse die Hauptpunkte unserer Darlegungen noch einmal kurz zusammen, so ergeben sich folgende Thesen: Die Musikwissenschaft hat die Pflicht, ihre Ergebnisse zu popularisieren, sowohl in ihrem eigenen Interesse, als auch im Interesse der Allgemeinbildung. Sie ist heute auch bereits *reif* dazu, eine zwar nicht lückenlose, aber doch wissenschaftlich ernst zu nehmende, ihren Zweck erfüllende Populär-

literatur zu schaffen. Sie kann dies tun im Rahmen der Lehrbücher der Schulen und allgemeinen Bildungsanstalten, der allgemein wissenschaftlich-volkstümliche Zwecke verfolgenden Enzyklopädien, im Rahmen einer selbständigen musikalischen Populärliteratur und im Rahmen der Tagespresse. Bei letzterer ist es namentlich das Gebiet der Musikkritik, zu dessen Pflege sie in besonderem Maße berufen und befähigt erscheint.

Sektion IV. (Bibliographie, Organisationsfragen und musikalische Länderkunde.)

Vorsitzende: Dr. Jules **Ecorcheville** (Paris), Exz. Manoel **de Oliveira-Lima** (Brüssel), Bibliothekar Dr. Hermann **Springer** (Berlin), Prof. Dr. Adolf **Thürlings** (Bern), Direktor O. G. **Sonneck** (Washington).

Einführender: Direktor Dr. Josef Mantuani.

Protokollführer: J. C. Wirth und H. M. Zeidler.

1. Sitzung: Mittwoch, den 26. Mai, nachmittags 5 Uhr 30 Min. bis 6 Uhr 30 Min.

Unter Vorsitz von Prof. **Thürlings** spricht:

Dr. Hermann Springer, königl. Bibliothekar (Berlin): 1. »Die internationale Verzeichnung der älteren Musikliteratur.« 2. »Die bibliographische Kommission der I. M. G.«

Hierüber hat der Referent folgenden Auszug zur Verfügung gestellt:

Anknüpfend an die Erfahrungen der bibliographischen Kommission der Internationalen Musikgesellschaft, die sich auf Beschluß des Baseler Kongresses vor zwei Jahren gebildet hat, behandelte der Referent Plan und Methoden einer zentralen Katalogisierung der älteren Musikliteratur. Die Meinungen in der Kommission gehen dahin, im Hinblick auf den ungeheuren Umfang des Materials zunächst einen Gesamtkatalog der Schriften über Musik vor 1800 (Drucke und Handschriften) als erreichbares Ziel ins Auge zu fassen. Die Katalogisierung soll nach dem alphabetischen Prinzip auf Zetteln des sogenannten amerikanischen Einheitsformats erfolgen. Als Grundstock gelangen die gedruckten Katalogkarten der Library of Congress in Washington zur Verwendung. In Berlin ist in den Räumen des Musikhistorischen Institutes ein bibliographisches Bureau eingerichtet worden, welches Katalogmaterial entgegennimmt und vorbereitet. Als Ziel der geplanten Arbeit kommt für die Wissenschaft weniger eine erschöpfende Beschreibung der Literatur als vielmehr der Nachweis der Fundorte in Betracht. Dazu bedarf es im allgemeinen keiner ausführlichen Beschreibung, sondern nur der Identifizierung der Schrift, wenigstens soweit Drucke in Betracht kommen. Daraus ergibt sich die Berechtigung methodisch gekürzter Titelaufnahmen. Der Referent ging auf die verschiedenen biblio-

graphischen Methoden ein und stellte dem größte Ausführlichkeit fordernden englisch-amerikanischen Prinzip das von der preußischen Bibliotheksinstruktion vorgeschriebene Verfahren gegenüber, das für die Anforderungen des geplanten Katalogs völlig ausreichend erscheint. Weiterhin behandelte der Referent die Frage der oft zweifelhaften Abgrenzung zwischen Buchliteratur und praktischer Musik und ging auf die Technik des internationalen Zusammenarbeitens ein, bei welcher die Vereinigung eines möglichst ansehnlichen Zettelmaterials unter Verwendung der vorhandenen gedruckten Kataloge als wichtigste Grundlage des Inventarisierens in Betracht kommt.

Im Sinne dieser methodologischen Vorschläge haben sich die ersten Vorarbeiten im bibliographischen Bureau zu Berlin bewegt, über welche der Referent berichtet. Zu den bisher zur Verfügung gestellten Druckzetteln der Library of Congress ist vor allem durch katalogmäßige Einreihung der Bücherbestände des Liceo musicale zu Bologna ein ansehnlicher Zuwachs gewonnen worden. Eine bedeutende Förderung bibliographischer Kenntnis bedeuten die Arbeiten, welche die Kommission für die Denkmäler deutscher Tonkunst seit einer Reihe von Jahren ausführen läßt. Bisher sind auf zirka 50.000 Zetteln die älteren Musikbestände von 124 zumeist nord- und mitteldeutschen Orten aufgenommen worden und diese Arbeiten sollen planmäßig auf ganz Deutschland ausgedehnt werden. Die Ergebnisse, die zunächst für die Zwecke des Denkmälerunternehmens bestimmt sind, können in geeigneter Weise für einen Gesamtkatalog nutzbar gemacht werden. Von einschlägigen bibliographischen Arbeiten berührte der Referent u. a. noch die Gesamtkatalogpläne der Associazione dei musicologi italiani sowie die Projekte der Warschauer Gruppe der Internationalen Musikgesellschaft, welche eine Verzeichnung der polnischen Musikbestände und speziell eine bibliographische Erschließung der bedeutenden Privatbibliotheken Polens in Aussicht genommen hat. Zum Schlusse betonte der Referent die Notwendigkeit finanzieller Unterstützung, ohne welche an eine Durchführung umfassender Katalogpläne nicht zu denken sei. Als wesentliche Bedingung ihrer Verwirklichung ist das tatkräftige Eintreten der einzelnen Regierungen und das offizielle Mitarbeiten der Bibliotheksinstitute zu betrachten.

2. Sitzung: Freitag, den 28. Mai, vormittags 9 Uhr 30 Min. bis 11 Uhr 45 Min.

Unter Vorsitz von Dr. H. **Springer** erfolgen folgende Referate:

1. Hoforganist, Bibliothekar C. F. Hennerberg (Stockholm): »Schwedische Haydn-Handschriften.«

Beginn 9 Uhr 30 Min. — Schluß 9 Uhr 40 Min.

Das Thema meines Referates heißt: »Schwedische Haydn-Handschriften.« Ich erlaube mir, dasselbe in der Weise zu erledigen, daß ich Sie zuerst mit einigen von Haydns eigener Hand stammenden Schriftstücken bekannt mache und sodann solche Aufzeichnungen behandle, die zwar nicht von Haydn selbst stammen, aber ihn, seine Person, wie auch seine Werke, zum Gegenstande haben.

Die Haydn-Autographen imponieren zwar keineswegs durch ihre Menge: es sind nur fünf echte an der Zahl, denn das sechste Autograph

— ein Brief Haydns, der sich im Musikhistorischen Museum in Stockholm befindet — kommt nicht in Betracht, da es erwiesenermaßen unecht ist. Aber dennoch haben diese Autographen auf Grund ihres Inhaltes keine geringe Bedeutung und es dürfte deshalb angezeigt sein, sie weiteren Kreisen bekannt zu machen.

Das erste Schriftstück, ein Trio für zwei Violinen und Baß, ist in der Universitätsbibliothek zu Upsala aufbewahrt.

Das zweite ist eine Sinfonie in F moll. Dieses Autograph ist erst im vorigen Jahre der Haydn-Gesellschaft zugänglich gemacht worden. Bis dahin wußte sie nichts von der Existenz dieses Autographen. Daher kam es, daß Professor Mandyczewski in seinem Verzeichnis der echten Haydn-Sinfonien dieses Autograph nicht notiert hat. Es stammt nach Haydns eigener Angabe aus dem Jahre 1768. Das Autograph ist der Bibliothek der Musikalischen Akademie in Stockholm von einem ihrer früheren Sekretäre, der die Handschrift von einem Schüler Haydns, Paul Struck, im Jahre 1801 erhalten hat, im Jahre 1809 geschenkt worden.

Das nächste Schriftstück ist das Konzept eines Briefes an die Musikalische Akademie in Stockholm; der Brief selbst ist nicht erhalten. Haydn dankt in demselben dafür, daß ihn die Akademie zum Mitgliede gewählt hatte. Da diese Ehre Haydn im Jahre 1798 widerfuhr, so wird der Brief aus dieser Zeit stammen.

Das vierte und fünfte Autograph sind zwei Briefe Haydns im Original an einen Schweden mit Namen Silverstolpe, der einige Jahre schwedischer Gesandter in Wien gewesen ist. Den ersten von beiden Briefen hat Haydn selbst geschrieben, den zweiten dagegen, der in französischer Sprache abgefaßt ist, hat er seinem Sekretär diktiert und dann selbst nur die Namensunterschrift hinzugefügt.

Der Wortlaut des ersten Briefes ist:

Wohlgeborner
VerEhrungs: würdigster
Herr v. Silverstolpe.

Ich bitte so darinst beyliegende 10 f. dem guten Mädchen für Ihre mir 3 dedicierte quartetten als eine kleine Erkenntlichkeit durch Sie mein Herr v. Silverstolpe zu übergehändigen, dabey Bedauer ich aber, dass ich die Versprochnen zusage, in betreff davon übrigen Exemplairen an die Liebhabers zu Verkaufen nicht erfüllen kan; indem zwey recht Vermögende Cavalliers (:deren Nahmen zu Nennen ich mich schäme, und denen ich die erste Violinstimme zu durchsehen übergehändigt:) sich (erboten haben[1]), diese quartetten noch vor dem Kauf zu durchfiedlen.

Aus dieser mir entgegengesetzten Handlung und der Delicatesse wegen muss ich auf die Wohlthat für das gute Mädchen Verzicht thuen! Übrigens bin ich mit vorzüglichster Hochachtung

Euer Wohlgebohren
gehorsamster Diener
Von Hausse 802 den 6te Febr. Joseph Haydn.

[1]) Diese zwei Worte sind im Originale unleserlich.

Zum Inhalt des Briefes ist zu bemerken, daß der Ausdruck »das gute Mädchen« sich auf die Tochter des schwedischen Komponisten Wikmansson bezieht, die drei von ihrem Vater komponierte Streichquartette durch den Gesandten Silverstolpe Haydn hatte überreichen lassen.

In dem zweiten Briefe, datiert vom 30. Dezember 1806, dankt Haydn dem Empfänger für Übersendung eines Geschenkes und bittet ihn um Grüße an ihren gemeinsamen Bekannten, den Komponisten Neukomm.

Aus dem herzlichen Tone, besonders des letzten Briefes, geht hervor, daß Haydn und Silverstolpe in einem innigeren Verhältnis zu einander gestanden haben, das auch noch anhielt, als Silverstolpe Wien wieder verlassen hatte. Von diesem freundschaftlichen Verhältnis beider Männer zeugt ebenfalls die zweite Gruppe von Handschriften, über deren Inhalt ich nun im folgenden zu sprechen beabsichtige.

Es ist dies eine Sammlung von 373 Briefen, die der schon erwähnte schwedische Gesandte Fredrik Samuel Silverstolpe in der Zeit seines Wiener Aufenthaltes an seine Verwandten in der Heimat geschrieben hat. Dieselben befinden sich gegenwärtig im Besitze des Herrn Justizrates Karl Silverstolpe, des derzeitigen Präses der Königl. Musikalischen Akademie in Stockholm, und sind mir von diesem Herrn für mein Referat gütigst zur Verfügung gestellt worden. Natürlich kommt für unseren Zweck nicht der gesamte Inhalt dieser Briefsammlung in Betracht. Aber wenn man auch von allem absieht, was sich auf die Familienverhältnisse des Schreibenden bezieht, bleibt doch so viel des Interessanten und Wertvollen übrig, daß es sich wohl lohnt, einiges im Auszuge daraus mitzuteilen. Silverstolpe war, wie schon erwähnt, schwedischer Gesandter am Wiener Hofe und zwar in den Jahren 1796 bis 1802. Er war ein Mann, der außer seinem Berufe seine Zeit künstlerischen, insbesondere musikalischen Interessen widmete. Aber er war nicht nur L i e b h a b e r der Musik, sondern hat sich auch in verschiedenen Kompositionen versucht, die von Begabung und gutem Geschmack zeugen. Infolge dieser seiner Stellung zur Musik suchte und unterhielt er lebhaften Verkehr mit der Wiener musikalischen Welt, und hier ist es besonders Joseph Haydn, mit dem er während mehrerer Jahre Umgang pflegte. Seine Eindrücke, Erfahrungen und Urteile auf diesem Gebiete hat er nun in diesen Briefen niedergelegt, und weil er Fachkenntnis genug besaß, so sind seine Aufzeichnungen von nicht so zu unterschätzender Bedeutung Wir bekommen von ihm ein mit L i e b e und V e r s t ä n d n i s gezeichnetes Bild von dem Musikleben in Wien um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts.

Als Silverstolpe nach Wien kam, waren Gluck und Mozart bereits tot, und der Stern Beethovens war erst im Aufgehen begriffen; das ganze Musikleben konzentrierte sich somit um den Altmeister Joseph Haydn. Darum nimmt es denn auch nicht wunder, daß Silverstolpe gleich nach seiner Ankunft mit Haydn in Berührung zu kommen suchte. Aber erst nach zehn Monaten glückte es ihm, da Haydn damals meistenteils nicht in Wien, sondern in Eisenstadt bei Fürst Eszterhazy sich aufhielt. Am 27. März 1797 im Hause des Fürsten Schwarzenberg erfolgte dann das erste Zusammentreffen bei Gelegenheit eines Konzertes, das daselbst gegeben wurde. Es war dies natürlich nur eine flüchtige Berührung beider,

aber daraus entstand mit der Zeit mehr und mehr ein reger Verkehr, was ein Beweis dafür ist, daß beide Männer sich zu einander hingezogen fühlten. Haydn merkte, daß Silverstolpe seine Musik verstand und besprach mit ihm oft seine neuen, im Entstehen begriffenen Kompositionen. Auch in der Wertschätzung anderer Komponisten, z. B. Händels, Mozarts, Kraus', Neukomms, Wikmanssons und anderer, harmonierten sie mit einander. Wo der Berührungspunkte so viele waren, ist es nicht auffallend, daß der Umgang beider immer herzlicher wurde; das beweisen die häufigen Besuche sowohl Haydns bei Silverstolpe als auch umgekehrt. Silverstolpe veranstaltete während des Winters Quartettabende, bei denen Haydn natürlich der Ehrengast war. Aber nicht nur zu musikalischen Aufführungen wurde Haydn eingeladen, sondern, da beide auch in rein persönlichen Fragen sich gut verstanden, auch oft zum Mittagessen. (Darüber finden sich sogar noch Rechnungen vor). Bei diesen Gelegenheiten war es denn, wo die vielen guten Eigenschaften in Haydns Charakter zum Vorschein kamen. So entwickelte sich auf Grund der anfänglich rein künstlerischen Bekanntschaft ein Freundschaftsbund beider, und Freundeshand hat über den großen Meister die schönen Worte geschrieben, »daß Joseph Haydn kein geringeres Ansehen wegen seiner Tugenden als wegen seines Genies gebührt.«

Die Briefsammlung bietet zu viel Einzelheiten, als daß sie hier alle besprochen werden könnten. Aber sie verdienten es wegen ihrer Gediegenheit und wegen des Gegenstandes, den sie behandeln; denn sie sprechen nicht nur von Haydn, sondern sie ziehen fast alles in den Kreis ihrer Betrachtungen, was zur Charakterisierung des damaligen geistigen Lebens, vor allem Wiens, gehört. Dieser Gesichtspunkt hat mich dazu bestimmt, so bald es meine Zeit erlaubt, an die Herausgabe eines ausführlichen Auszuges aus dieser Briefsammlung zu denken.

2. Dr. I. Ecorcheville (Paris): »Sur le catalogue du fond de musique ancienne de la Bibliothèque Nationale à Paris.«

Beginn 9 Uhr 40 Min. — Schluß 10 Uhr.

Hierüber wurde vom Referenten folgender Auszug zur Verfügung gestellt:

La Bibliothèque Nationale comprend, au Département des Imprimés, une collection musicale d'environ 350.000 articles, tant anciens que modernes, imprimés et manuscrits, dont le dépouillement ne figure pas dans l'Inventaire général.

La partie ancienne de ce fonds (1490—1750) fera l'objets d'un Catalogue, actuellement en voie d'achèvement, et qui sera publié par les soins de l'Académie des Beaux Arts.

Ce catalogue sera alphabétique, par nom d'auteurs, et mots typiques, sans anonymes. Des tables méthodiques, en appendice, le complèteront. Il sera thématique pour tous les morceaux manuscrits qui ne sont pas manifestement la copie d'imprimés. Le nombre des thèmes ainsi obtenus est de dix milles.

Le catalogue de la musique ancienne de la Bibliothèque Nationale aura environ 2000 pages, soit huit volumes en 4°. Le premier volume paraîtra cette année. Des reproductions en facsimilé permettront de suivre la paléographie des manuscrits de la Bibliothèque.

An das Referat knüpft sich eine kurze Diskussion. Direktor Sonneck (Washington) bittet um Drucklegung des Referates für die Mitglieder der »I. M. G.« Dr. Ecorcheville verspricht einen Auszug. Dr. Springer (Berlin) und Hofrat Dr. v. Hase (Leipzig) besprechen die Vor- und Nachteile des Geschäftsganges bei der Ablieferung der Pflichtexemplare an die preußischen Bibliotheken.

Dr. **Ecorcheville** übernimmt den Vorsitz.

3. Charles Malherbe, Bibliothécaire de l'Opéra (Paris): »Observations relatives à l'établissement d'un catalogue des autographes musicaux dans les principales bibliothèques de l'Europe.«

Beginn 10 Uhr 8 Min. — Schluß 10 Uhr 25 Min.

Si rarement qu'ils soient exaucés, l'homme ne se lasse guère d'émettre des voeux. Les congrès présentent, d'ailleurs, un terrain favorable pour y semer ce genre de graines. Je fais donc aujourd'hui comme tant d'autres: si mes paroles demeurent sans écho, je me serai toujours donné le plaisir de croire que je pouvais être utile et que mes idées avaient du bon.

Il s'agit des autographes musicaux. On sait quel intérêt s'attache au manuscrit d'un auteur, et surtout d'un auteur célèbre. Par manuscrit, j'entends ici non pas cette mise au net (Reinschrift) qui permet d'admirer l'écriture d'un compositeur, quand ce dernier a eu la coquetterie de retranscrire son oeuvre: un tel autographe diffère à peine de l'exemplaire gravé et ne révèle alors presque rien de plus. Je veux parler de ces brouillons (erste Niederschrift) sous lesquels se déchiffre la pensée intime du musicien et qui font assister à l'éclosion de son oeuvre: brouillons où l'on suit les doutes de l'esprit et les hésitations de la plume, où l'on constate la présence de corrections, additions et suppressions, où l'on pénètre en quelque sorte dans le cerveau de l'artiste, tandis que la main, servante fidèle, obéissait aux mouvements de l'âme. Avec un maître comme Beethoven, par exemple, ces différents états d'une même idée, ces multiples variantes offrent plus qu'un objet de curiosité; elles constituent un enseignement; elles démontrent que rien n'est livré au hasard dans la composition musicale, et que l'inspiration elle-même est le plus souvent un produit de la volonté réfléchie, le résultat d'un effort continu.

Ce que je dis de Beethoven, je pourrais le dire de tous ceux qui ont été des penseurs et des créateurs en leur art, de Bach et de Händel, de Haydn et de Mozart, de Weber et de Schubert, de Mendelssohn et de Schumann. Or, comment savoir où se cachent les manuscrits de ces grands hommes? Sans doute, il s'en trouve

dans les collections particulières bon nombre qu'il devient ensuite malaisé de suivre, quand la mort disperse les héritages; mais il s'en trouve aussi, et c'est la plus grande quantité, dans les bibliothèques publiques où leur est assuré un abri définitif. Ceux-ci, du moins, on les devrait connaître, et les catalogues généraux, dira-t-on, en fournissent le moyen. Mais ces catalogues mêmes, si l'on songe à la richesse des bibliothèques impériales, royales ou nationales, de Vienne, de Berlin, de Londres, de Pétersbourg ou de Paris, que de volumes ils représentent! Un simple particulier pourra-t-il se les procurer, vu leur prix, et surtout les conserver, vu leur nombre? Le pourrait-il même, il ne trouverait pas toujours ce qu'il cherche. La musique, là comme ailleurs, semble l'éternelle sacrifiée: on ne lui fait jamais la place qu'elle mérite. A la Bibliothèque Nationale de Paris, par exemple, les manuscrits musicaux sont compris et gardés dans la section des imprimés. (!) L'équivalent de cette inexplicable fantaisie doit exister dans d'autres pays.

Je souhaiterais donc que chaque grande bibliothèque consentît à publier pour ses autographes de musique, non pas un catalogue détaillé, mais un inventaire plus ou moins sommaire. Le catalogue détaillé pour la rédaction duquel s'imposent des spécialistes qu'on n'a pas toujours à sa disposition, représente un labeur considérable, de longues recherches et même de lourdes dépenses. L'inventaire, tel que je le comprends, peut se borner à une simple liste: on en excluerait les savants commentaires pour mentionner très sobrement l'état et l'importance des manuscrits, avec le nom de leur auteur, et la certitude ou le doute de leur authenticité. Le nombre des manuscrits est assez restreint pour chaque bibliothèque, et le livre qui leur serait consacré formerait moins un volume qu'une brochure; on l'éditerait à bon marché, et l'on doit admettre que la vente couvrirait bientôt les frais d'édition. Ainsi les travailleurs que ces questions intéressent, n'auraient plus à poursuivre de longues et pénibles recherches pour découvrir des matériaux qui se trouvent souvent à l'étranger, et par conséquent, hors de leur portée. Ils pourraient se procurer à peu de frais, et conserver sans peine, des petits fascicules où seraient clairement dénombrés les trésors autographiques de tous pays. Pour quelques francs, florins, marks, shillings, roubles ou lires, on pourrait, par exemple, contrôler le texte gravé d'une édition, en sachant où retrouver le texte écrit de l'original; et l'on se déplacerait, au besoin, pour se livrer à cette comparaison, avec la certitude de ne pas faire buisson creux, c'est-à-dire d'obtenir ce qu'on veut.

Puissent les directeurs de nos grandes bibliothèques se rallier à ma proposition et prendre l'initiative d'un tel genre de publications! C'est un outil de plus qui sera mis au service des travailleurs; c'est un avantage certain dont bénéficiera la musicographie.

4. Dr. Josef Mantuani (Wien): »Über die Katalogisierung des deutschen Liedes.«

Beginn 10 Uhr 25 Min. — Schluß 10 Uhr 45 Min.

Jeder Forscher, der in das Gebiet der Melodienforschung seine Streifzüge unternommen hat, mußte den Mangel eines guten, vollständigen

und verläßlichen Verzeichnisses des deutschen Liedes oft und bitter empfinden.

Aber nicht bloß der Musikhistoriker, auch der Germanist braucht ein solches Buch, in welchem die Anfänge der Liedertexte verzeichnet sind.

Da handelt es sich nicht um Lieder, die eventuell praktisch verwertbar wären, sondern um den ganzen Schatz — vorläufig — des deutschen Liedes und seiner Melodien.

Für den Musikhistoriker kommen natürlich nur jene Lieder in Betracht, die mit einer Melodie versehen sind oder versehen waren. Der letztere Umstand wird sich mitunter schwer nachweisen lassen. So z. B. hatten ja gewiß alle Lieder der Minnesinger auch ihre Melodien, aber erhalten, oder doch gefunden sind bisher verhältnismäßig wenige. Mit diesem Umstande wird man also bei der Anlage eines solchen »Liederverzeichnisses« rechnen müssen.

Daß wir bisher einen solchen Index nicht haben, wissen wir ja alle und daß wir ihn dringend benötigen, empfinden wohl die meisten.

Auf diesen Voraussetzungen fußt meine heutige Anregung, einen solchen Index anzulegen, der nicht bloß den Musikhistoriker, für den er in erster Linie angelegt werden soll, aus mancher Verlegenheit befreien. sondern auch den Germanisten unterstützen würde.

Gestatten Sie, daß ich Ihnen die Grundzüge eines solchen Planes zur Diskussion vorlege. Wenn vielleicht der Same nicht sofort aufgeht, die Anregung ist gefallen, man wird sich nach und nach an den Gedanken gewöhnen und ihn dereinst ausführen.

Meine Ansicht über die Anlage eines solchen Kataloges wäre nun diese:

1. Wenn man eine solche Arbeit beginnt, dann soll diese möglichst gründlich und umfassend sein, d. h. keine Zeit sollte und dürfte übergangen werden. Man müßte demnach mit den Liedern des IX. Jahrhunderts etwa beginnen und bis in die neueste Zeit herauf führen.

Die alte und ältere Zeit würde hiebei die wenigsten Schwierigkeiten bereiten, weil die Monumente seitens der Germanistik wohl alle festgelegt sind. Nach der modernen Zeit her könnte man eventuell die Ausdehnung begrenzen und die Lieder etwa nur bis 1800 aufnehmen.

2. Aufgenommen würden wenigstens solche Lieder, welche nachweislich komponiert, d. h. die samt der Melodie überliefert sind.

Dadurch entfielen also jene mittelalterlichen (alt- und mitteldeutschen) Lieder, zu denen keine Melodie mehr vorhanden ist.

Dagegen müßten jene Lieder Aufnahme finden, die heute zwar keine Melodie mehr besitzen, sie aber ehedem nachweislich hatten. Bei vielen Parodien ist die Melodie auf die Umdichtung übergegangen, ist demnach indirekt auch für den Originaltext erhalten. Z. B. »Es fiel ein kühler Thaue«, dessen Melodie verloren ging, aber bei dessen geistlicher Parodie erscheint.

3. Bei jedem Liedanfange wäre anzumerken:

a) Ob es geistlich oder weltlich sei (g = geistlich, w = weltlich), oder aber wären die weltlichen und andererseits die geistlichen zu vereinen. Ich hielte das erstere für praktischer.

b) Die Quelle oder die Quellen, in denen das Lied gedruckt ist; dabei könnte sehr gekürzt werden. Bei Drucken, die bei Eitner (Bibliographie der Musik-Sammelwerke) verzeichnet sind, genügte ein Hinweis dorthin. Von anderen, bei Eitner noch nicht verzeichneten Sammelwerken, oder bei besonderen Autorwerken müßte eine Liste angelegt werden unter so weit ausführlichen Titeln, daß eine Verwechslung ausgeschlossen wäre. Nehmen wir z. B. das Lied: »Im Maien hört man die Hanen kreen«.

Das Lied ist oft mehrstimmig komponiert worden. Greifen wir der Kürze wegen Senfls Bearbeitung, die im II. Teile von Forsters Liedersammlung, Nr. 45, gedruckt ist, heraus.

In der Quellenliste könnte die Sammlung so verzeichnet stehen:

(Forster, G.) Ein außbund Schöner Teutscher | Liedlein, zu Singen, vnd auff allerley Instru-|ment, zugebrauchen, Sonderlich außerlesen.| . . . . .

Nürnberg.	I. Teil,	1539,	II. Ausg.	1543,
	II. „	1540,	„	1549,
	III. „	1549,	„	1552,
	IV. „	1556,	„	—
	V. „	1556,	„	— etc.

Im Verzeichnis:

Lied	Komponist	Quellen
»Im Maien hört man die Hanen kreen« (w)	Lud. Senfl	Forster, II. 1549, Nr. 45
»Im Maien hört man die Hanen kreen« (w)	Orl. Lasso	Neue teutsche Liedlein, 1567, Nr.

Ausführlicher müßte natürlich das Vorkommen in einer Handschrift angegeben werden:

	. . . .	Cod. 17235. Hofb. Wien. Fol. 43*b*.

4. Zur Bewältigung des Materials ist eine gemeinsame Arbeit nötig. Wiederholungen werden nicht zu vermeiden sein, aber man geht sicher. Die Aufnahme geschähe am besten auf einzelnen Oktavzetteln, die dann alphabetisch geordnet werden können, wobei eine Ausscheidung der Doppelaufnahmen sich von selbst regelte und vollzöge.

5. Bei verschiedenen Liedern von gleichem Anfange müßte die Angabe des Textbeginnes natürlich bis zum diakritischen Wort gehen. Hinsichtlich der Orthographie müßte man sich einigen, welche beizubehalten wäre. Denn bei der streng alphabetischen Einordnung der Textanfänge fällt die Schreibweise mitunter schwer in die Wagschale. Z. B. »Hietz Feur! als lieb dir Leib und Gut sei», statt »Hüt 's Feur! . . . .«

6. Um auch über die Melodien einen Überblick zu gewinnen, könnte man diese nach irgend einem Grundsatze, z. B. nach dem Oswald Kollers,

katalogisieren. Da aber die Melodien beim Liede immer in Verbindung mit dem Texte auftreten, könnte ein solcher Katalog auch ein bloßes Privatunternehmen bilden und müßte nicht unbedingt mit in den Plan des Werkes gleich von vorneherein einbezogen werden. Der Vorteil bestände darin, daß man ohne Zeitverlust konstatieren könnte, wie vielen Liedern ein- und dieselbe Melodie gedient haben kann.

Eine unausführbare Arbeit ist es nicht, die anzuregen ich mir erlaubt habe. Ich bitte, die Sache in gütige Erwägung zu ziehen und sich prinzipiell darüber zu äußern.

An das Referat knüpft sich eine kurze Diskussion, an der sich Herr Hulka (Herrndorf, Böhmen) und Prof. Stanley (Ann Arbor, N.-Amerika) beteiligen.

5. Dr. Josef Mantuani (Wien): »Über die Katalogisierung der katholischen liturgischen Texte.«

Beginn 10 Uhr 50 Min. — Schluß 11 Uhr 5 Min.

Die große Epoche der mehrstimmigen Musik, namentlich im 16. Jahrhundert, ruht auf den Grundpfeilern der katholisch-liturgischen Texte. Messen, Motetten, Verse, Responsorien, Antiphonen, Hymnen, Sequenzen, Prosen, Orationen etc. veranlaßten gewaltige Werke der polyphonen Musik.

Bei der Beschäftigung mit diesen Werken habe ich nun den Mangel eines Buches schwer empfunden, das wenigstens die Texte katalogisierte und so eine Handhabe böte, an die Quellen weiter vordringen zu können.

Zweierlei kommt hiebei in Betracht:

1. Die historischen, vortridentinischen, zum Teile auch nachtridentinischen und monastischen Meß- und Breviertexte als solche. Das Buch Marbachs (Carmina scripturatum) ist ein vorzügliches Nachschlagewerk für die jetzt geltenden Texte der römischen liturgischen Bücher und hat den Weg gewiesen, wie man bei der ebenso notwendigen, ja noch notwendigeren Katalogisierung von historisch gewordenen, in der Liturgie nicht mehr gebräuchlichen Texten vorgehen soll. Freilich auf die Musik nimmt Marbach keine Rücksicht.

Für den Musikhistoriker ist es aber ein Bedürfnis zu wissen, welche Texte und von wem und wie oft sie komponiert wurden. Er kann die Auffassungen verschiedener Zeiten und Komponisten studieren und vergleichen, er kann konstatieren, was bleibend war und was sich änderte. Er möchte auch feststellen, wie oft und bei welchen Komponisten deren Epigonen Anleihe machten, wie sie eventuell den cantus firmus des Chorals benützten, kurz, er kann mit Hilfe eines solchen Verzeichnisses aus den Quellen alle jene Einzelheiten erfahren, die für eine gründliche Forschung nötig sind und die einen klaren Einblick in die Arbeitsmethode der Komponisten gewähren.

2. Aber nicht bloß diese Vorteile sind es, die eine derartige Arbeit erheischen. Für den Musikhistoriker ist nicht nur ein bestimmter Text und dessen musikalische Bearbeitung von Interesse, es muß ihm auch daran gelegen sein, seine Wechselbeziehungen zu anderen Texten, seine

Verbindungen mit voraufgegangenen Zeiten aufzudecken. Viele Tonsetzer haben aus den Werken ihrer älteren Kunstgenossen, mitunter auch ihrer Zeitgenossen Themen entnommen und frei verarbeitet. Es versteht sich, daß ich nur an frei erfundene cantus firmi denke, nicht an solche aus dem gregorianischen Choral, die ja unschwer zu konstatieren sind. Das geschieht bei allen Gattungen der kirchlichen Musikstücke. Um die Beziehungen von mitunter weit auseinander liegenden Zeiten und Schulen aufzudecken — und das ist für die Musikgeschichte doch von einiger Wichtigkeit — wäre solch ein angeregtes Verzeichnis nötig. Z. B. Gallus überschreibt eine seiner 1580 gedruckten Messen: »Missa super Sancta Maria«. Es verursachte mir große Mühe zu konstatieren, daß dieses »Sancta Maria« einer Motette von Verdelot, und zwar dem Beginne derselben, entnommen ist. Mitunter sind auf diesem Wege sogar chronologische Feststellungen möglich.

Dementsprechend denke ich mir die Texte so verzeichnet, daß man dem Wortinitium auch alle eruierbaren Vertonungen folgen läßt und die Quellen angibt. Z. B.:

Text	Tonsetzer	Quelle	Liturgische Stellung	Autor des Textes
Ad te levavi animam meam	J. J. Fux	M. S. 16531. Wien, Hofb. Dkm. d. T. i. Öst. II/1	Introitus Dom. I. advent.	Ps. 24.

Es wird sich empfehlen, um die Quellenangabe über die Vertonung nicht weitläufig zu gestalten, dabei aber doch den praktischesten Weg einzuschlagen, etwa so vorzugehen, daß man eine primäre Quelle, also die Originalhandschrift (Autograph oder älteste erreichbare Abschrift), oder bei älteren Werken den ersten Druck angibt, dann aber, wenn das der Fall ist, eine leicht erreichbare modernere Ausgabe (Musical antiquarian Society, Commer, Publikationen älterer theoretischer und praktischer Werke, Denkmäler der Tonkunst).

In erster Linie kämen natürlich die öffentlichen Bibliotheken, die der gelehrten Forschung immer offen stehen, in Betracht. Privatbibliotheken dann, wenn sie Werke besäßen, die in öffentlichen Bibliotheken fehlen.

Diese so skizzierte Arbeit ist zu bewältigen, wenn sich nur einige Arbeiter fänden, welche sich dieser keineswegs geistlosen Arbeit unterzögen.

Eine besondere Behandlung fordern die metrischen Texte (Hymnen, etc.).

Davon wurde die erste Strophe vielfach choraliter am Altare oder im Chore abgesungen, die zweite erst vom Musikchore, namentlich dann, wenn sie mehrstimmig gesetzt war. In diesem Falle waren alle ungeradezahligen Strophen (1, 3, 5 etc.) mit einer Choralmelodie versehen, die übrigen (2, 4, 6 etc.) mehrstimmig komponiert.

Es kommen aber auch Fälle vor, in welchen nur die erste Zeile (Vers) der ersten Strophe choraliter abgesungen wurde, die zweite Zeile aber schon mehrstimmig.

Für die Hymnen und andere Texte dieser Kategorie ergibt sich nun die Notwendigkeit, drei Zeilen anzugeben: die erste und zweite der ersten, und die erste der zweiten Strophe; so ist für alle Fälle vorgesorgt und ein Hymnus beispielsweise immer zu konstatieren, wenn wir nicht ein Bruchstück aus der Mitte vor uns haben. Am gründlichsten freilich wären behufs Konstatierungen die Hymnen etc., dann katalogisiert, wenn man alle Verse alphabetisch verzeichnete und jeden einzelnen mit dem Hinweis versähe, woher er stammt.

Z. B. Wir hätten in der Reihe der Hymnenanfänge an 234. Stelle den ersten Vesperhymnus am Feste des heiligen Cantius: »Gentis Poloniae gloria«. An 543. Stelle den Vers: »Urbem petis Jerusalem« (= erster Vers der vierten Strophe).

Um die Zugehörigkeit dieses letzteren zum ersteren festzulegen, brauchte man nur dazuzusetzen: » = 234, 4.«, d. h. vom Hymnus 234, 4. Strophe.

Natürlich könnte das alles erst dann endgültig bestimmt werden, wenn das Prinzip gutgeheißen würde und wenn sich eine Reihe von Arbeitern dazu gefunden hat. Nötig aber ist eine solche Arbeit für den Musikhistoriker, den Hymnologen und den Liturgiker.

6. Dr. Josef Mantuani (Wien): »Über die Umarbeitung von Riemanns Opernhandbuch.«

Beginn 11 Uhr 15 Min. — Schluß 11 Uhr 25 Min.

Jeder Musikhistoriker, der sich auf dem Gebiete der Oper betätigt, kommt, besonders in der älteren Zeit der musikdramatischen Kunst, von einer Verlegenheit in die andere, wenn er einzelne Kunstwerke datieren, lokalisieren und analysieren will. Alle bisher erschienenen Übersichts- und Spezialverzeichnisse lassen ihn im Stiche, von Alacci bis Clément-Larousse, Dassori und Riemann herab. Auch die brauchbarsten und gewissenhaftesten Arbeiten orientieren nur über bestimmt begrenzte Zeiträume und innerhalb dieser eng gesteckten Grenzen über einen beschränkten Komplex von Fragen: sie geben z. B. den Titel einer Oper, verzeichnen den Komponisten und den Textdichter, nennen die Aufführungsorte und eventuell das Datum der Erstaufführung. Wir nehmen diese Belehrungen dankbar an und anerkennen auch den wissenschaftlichen Nutzen ihrer Angaben. Doch bleibt noch vieles zu wünschen übrig. Die moderne Akribie will tiefer dringen, will in allen Punkten klar sehen und möchte den Beweisstücken selbst nachgehen, sie nachprüfen können. Und diese Möglichkeit bieten die uns bisher zu Gebote stehenden Werke nicht. Handelt es sich z. B. um einen beliebten und oft bearbeiteten Opernstoff, dann finden wir mehrere — niemals alle — Komponisten verzeichnet, aber man weiß nicht, welche Libretti sie komponierten. Zuweilen ist der Textdichter wohl genannt, aber nur dort, wo er zufällig auf dem Titel jener Partituren stand, die als Grundlage für die Abfassung der Notiz diente. Aber auch in diesem Falle ist die Angabe oft unrichtig, weil sie schon auf der Partitur un-

richtig war. Wir wissen ja, daß die Titel vielfach erst nachträglich geschrieben wurden und daß dem Kopisten oft unrichtige Namen in die Feder rutschten. Das ist ja psychologisch leicht erklärlich. Ein Kopist, der viele Opern kopiert und dabei nur oder wenigstens hauptsächlich auf die Musik seine Aufmerksamkeit konzentrierte, dem aber auch eine Reihe von Librettisten in Verbindung mit den Titeln ihre Operntexte geläufig waren, konnte unwillkürlich im besten Glauben zu dem Titel einer Oper den Namen eines Librettisten hinsetzen, der zwar einen Text unter diesem Titel geschrieben hat, doch aber in anderer Fassung und Anlage, mit einem anderen dramatischen Aufbau und einer anderen Einteilung in Akte und Szenen.

Der Fehler, der sich etwa vom Kopisten auf den modernen Historiker und Musikgelehrten überträgt, ist jedoch immer noch der weit seltenere Fall, als ein solcher, der durch Schlußfolgerungen nach gedruckten Angaben entsteht. Man findet einen selteneren Titel auf der Partitur, aber der Librettist ist nicht genannt. Man schlägt die zu Gebote stehende Literatur nach und findet einen Librettistennamen in Verbindung mit diesem Operntitel. Ein Textbuch ist nicht aufzutreiben. Da ist man leicht geneigt zu denken: das muß wohl dieser Librettist sein, ein anderer ist ja in der Literatur nicht nachgewiesen. Mitunter stimmt es ja wohl, aber man kann mit diesen Schlüssen auch sehr daneben treffen. Solcher Möglichkeiten von Fehlangaben gäbe es noch mehr. Ich will sie nicht ausspinnen.

Abgesehen davon sind aber, wie ich schon nebenbei angedeutet habe, alle Werke in den ihnen gesteckten Grenzen unvollständig. Das ist eine Feststellung, beileibe kein Tadel! Eine Vollständigkeit war ja bei den mangelhaften bibliographischen Hilfsmitteln der verhältnismäßig jungen Musikwissenschaft ausgeschlossen. Auch übersteigt eine solche Leistung die Kräfte eines einzigen, wenn auch noch so bedeutenden Menschen.

Meine Anregung geht nun dahin, daß wir uns womöglich zusammenfinden und zusammenschließen, ein vollständiges und für alle Fälle ausreichendes Opernverzeichnis mit vereinten Kräften herzustellen.

Ich habe meine Anregung betitelt: »Über die Umarbeitung des Riemannschen Opernhandbuches«, weil ich von diesem zu meinem Antrage angeregt wurde und weil ich hoffte, Herrn Prof. Riemann hier zu sehen.

Die Form, wie man das beginnen will, ist Nebensache: ob man die Arbeit in Perioden, gesondert etwa, an einzelne Mitarbeiter verteilt oder ob man sammeln, zusammentragen, sichten und unter einem Redakteur, etwa selbst unter Prof. Riemann, das Werk publizieren will, das bleibe Ihrem Urteile vorbehalten. Keiner von uns zweifelt daran, daß ein solches Werk für die Forschung überaus notwendig geworden ist. Es soll nicht bloß über alles, sondern auch rasch und verläßlich orientieren.

Ich dächte mir, um auch die Grundzüge der Anlage kurz zu erörtern, das Werk in tabellarischer, statistischer Form.

Die Anordnung wäre alphabetisch, nach den Titeln der Oper. Die Einzelheiten könnten erst später, wenn sich die Arbeiter gefunden und wenn das Ganze greifbare Formen angenommen haben wird, festgestellt werden: ich meine, wie man die Artikel behandeln, wie man es mit diversen Titeln und Verweisen halten soll und ähnliche Formsachen.

Dann müßte der Komponist, wenn er überhaupt zu eruieren ist, namhaft gemacht werden und dann der Textdichter. Ferner die Anzahl der Akte, weiters der Textbeginn und der Textschluß eines jeden Aktes.

Speziell diese letztgenannte Maßnahme möchte ich gleich etwas beleuchten.

Schon früher habe ich von der Schwierigkeit gesprochen, die sich, namentlich bei älteren Opern, der Feststellung von Librettisten entgegenstellen.

Nun wissen wir Bibliothekare aber auch, daß eine große Menge von Opern unvollständig erhalten ist. Von vielen sind vielleicht alle Akte erhalten, aber sie haben kein Titelblatt. Das ist noch der leichteste Fall. Eine Reihe von musikdramatischen Werken wird jedoch als Torso aufbewahrt. Es fehlt, sagen wir, der erste Akt, der in der Regel den vollständigen Titel trägt oder überhaupt Anhaltspunkte für die Bestimmung des Werkes bietet. Mit einem solchen Werke ist zumeist wenig zu beginnen; ist man in der betreffenden Zeit nicht sehr gut eingearbeitet, kann man dasselbe auch nicht annähernd bestimmen und muß einen glücklichen Zufall abwarten, der aus dieser Verlegenheit hilft.

Nun ist es aber sehr möglich, ja wahrscheinlich, daß in irgend einer Bibliothek noch ein gedrucktes Libretto erhalten ist, vielleicht auch eine vollständige Abschrift des fraglichen Werkes, ja etwa gar der fehlende Akt des angenommenen Torso.

In einem solchen Falle könnte der Textanfang und der Schluß die Bestimmung herbeiführen oder sie wenigstens erleichtern.

Endlich wäre wenigstens **ein** Fundort anzugeben. Ist das Werk bibliographisch festgelegt, genügte eine Notiz darüber. Natürlich könnte dies alles in sehr gekürzter Form in Chiffren und Siglen verzeichnet werden.

Um ein Beispiel anzuführen, wie ich mir das denke, möchte ich dies durch eine Tabelle (Seite 442) in einigen Strichen versinnlichen.

Daß hiebei alle nicht streng bibliographischen Angaben ausgeschlossen werden sollen, bedarf wohl keiner besonderen Betonung. Abhandlungen über einen Stoff, dessen Bearbeitung, Umformung, Verbreitung und Komposition gehören in eine Geschichte der Oper oder der Opernstoffe, die erst auf Grund eines solchen übersichtlichen Verzeichnisses möglich werden wird.

Gleicherweise wären alle Nachrichten über Komponisten auszuschließen, noch mehr natürlich das Anstreben zusammenhängender Listen ihrer Werke.

Damit soll aber nicht verkannt sein, daß ein Nominalindex bei einem so umfangreichen Werke nicht bloß wünschenswert, sondern geradezu nötig werden muß. Über die Anlage der Indices kann man auch später schlüssig werden; indessen kann man wohl schon jetzt einen Generalindex über das ganze Opernverzeichnis, nach Komponisten und Textdichtern gesondert, als wünschenswert bezeichnen.

Der wissenschaftliche Gewinn käme nicht nur der Musikgeschichte, sondern auch in hervorragendem Maße der Literaturgeschichte an.

So riesenhaft diese Aufgabe zu sein scheint und es übrigens auch in der Tat ist, so ist sie doch keineswegs unausführbar. In Wien wenigstens

Titel des Werkes	Komponist	Textdichter	Akte	Beginn	Schluß	Fundort
Armida.	Traëtta T. 1761.	Migliavacca A.	3	1. In questo di tue palme.	1. opressi a vendicar.	Wien, Hofb., Cod. 17861.
				2. All'ire nostre, Armida.	2. Rinaldo io volo . . .	
				3. Al fin d'Armida.	3. incenerisca il mondo.	
„	Salieri A. 1771	Coltellini M.	3	1. Sparso di pure brine.	1. di vana beltà	Wien, Hofb., Cod. 16517.
				2. Qui'l regno è . . .	2. . . . mi perdo ancor.	
				3. Chi sorde vi rende . . .	3. . . . scempio io lascerò.	
„	Haydn J. 1783.	?	3	1. Amici il fieor Marte.	1. eterno l'ardor.	Wien, Hofb., Cod. 18637.
				2. Odi e e serba . . .	2. pur tiranno, amor.	
				3. Al ciel pietoso . .	3. esempio ogn'or sarà.	
Festa d'Imeneo, La.	Traëtta T. 1760.	Frugoni.	3	1. Creder deggio a me.	etc.	Wien, Hofb., Cod. 17863.
				2. Che felice successo.	„	
				Prolog zum 3. Akt: Padre de'Numi . . .	„	
				3. Ecco il vago soggiorno.	„	

lebt ein Mann, der eine ganz gewaltige Vorarbeit schon geleistet hat und eine große Sammlung von Opernnotizen besitzt. Es wäre eine nicht unmögliche Arbeit, diese Notizen dem eben besprochenen Plane entsprechend zu erweitern und einzuordnen. Und das könnte in absehbarer Zeit geschehen.

Diskussion: Direktor Sonneck hält die Anregung Dr. Mantuanis für sehr beherzigenswert, meint aber, daß dies nicht eine Umarbeitung von Riemanns Buch, sondern ein ganz neues Werk genannt werden müsse. Er schlägt vor, unter die Rubriken des neuen Opernhandbuches auch eine aufzunehmen, die Ort und Datum der ersten Aufführung enthalten soll. Prof. Sacchetti (St. Petersburg) erklärt sich bereit, für das zu schaffende Werk ein bereits bestehendes Handbuch der russischen Oper zu bearbeiten und zur Verfügung zu stellen. Dir. Sonneck hofft von einem amerikanischen Sammler bedeutende Beiträge und Dir. Mantuani meint, daß auch die ganz

bedeutende Sammlung des erwähnten Wieners gegebenenfalls gewiß zur Verfügung stünde.

3. Sitzung: Freitag, den 28. Mai, nachmittags 3 Uhr 15 Min. bis 5 Uhr 30 Min.

Unter Vorsitz von Direktor O. G. **Sonneck** sprechen folgende Herren:

1. Exz. Manoel de Oliveira-Lima, Envoyé extraordinaire et Ministre plénipot. du Brésil (Brüssel): »La musique au Brésil.« Au point de vue historique. (Mit Vorführungen durch Prof. Fischer.)

Beginn 3 Uhr 15 Min. — Schluß 3 Uhr 50 Min.

La musique au Brésil a, comme toutes les musiques, ses racines mélodiques populaires et aussi, comme la plupart d'entre elles, son développement harmonique particulier et même original. Ces mélodies populaires étaient l'accompagnement naturel des cantilènes portugaises transplantées outre-mer au XVIe siècle, et sur lesquelles étaient venues se greffer les balbutiantes complaintes indigènes et les motifs âpres et monotones de la terre africaine, en leur prêtant à la longue une physionomie musicale propre qui, secondée par un climat calme et chaud et sous l'action affective du mélange physique et moral des races, prit un caractère de langueur et de volupté. Le charme des mélodies brésiliennes, résultat de ce rapprochement, agit fortement sur tous ceux qui les entendent. Elles firent fureur au XVIIIe siècle, à la Cour de Portugal, où les chansonniers et musiciens de la colonie américaine non seulement conquirent les applaudissements populaires, mais, comme le poète Caldas, triomphèrent suivant le goût des salons aristocratiques sur les compositeurs d'inspiration italienne. Tous les voyageurs étrangers de ce temps-là y font de fréquentes et enthousiastes allusions: le séduisant Beckford comme le mordant Costigan, Link, le savant, comme Murphy l'artiste.

Les »modinhas« et les »lundus«, ceux-ci plus africains et plus lascifs, celles-là plus locales et plus sentimentales, dont les mots trahissent l'amour ardent et dont la cadence défie la danse fougueuse, figurent en musique, aussi bien dans le travail de l'austère Révérend anglais Kinsey, sur le Portugal, que dans le grand recueil de notes de voyage au Brésil des éminents Bavarois Spix et Martius. Il y en a d'anonymes, sinon spontanées, et d'autres personnelles, mais possédant autant de piquant et d'attrait que les premières.

On sait que le goût pour la musique est très répandu au Brésil, et c'est un goût éclairé puisqu'il provient de l'étude, quoique se basant sur une disposition innée et marquante. Les Jésuites firent la première éducation musicale du pays, comme ils en firent la première éducation morale et intellectuelle. Balbi, dans son excellent »Essai Statistique sur le Portugal et ses Colonies«, publié au commencement du siècle dernier, parle spécialement et avec force éloges d'une sorte de conservatoire établi par les Pères de la Compagnie pour les esclaves attachés à leur service dans la propriété de Santa Cruz, où cette tradition artistique leur survécut et fut même soigneusement conservée par le Roi Jean VI et par son fils,

l'Empereur Dom Pedro I. Des chanteurs et des joueurs d'instruments très habiles, bien qu'en nombre naturellement restreint, sortirent de cette fondation pour faire partie d'orchestres royaux, et nombre de voyageurs parmi les plus autorisés du temps ne leur ménagent point leurs sincères éloges.

L'esprit musical s'était du reste déjà assez développé dans cette colonie américaine du Portugal pour que le célèbre Marcès Portugal, maître de chapelle du Roi, membre de l'Institut de France et compositeur dont les opéras se jouaient avec un très vif succès sur toutes les scènes italiennes de l'époque, pût rencontrer à Rio de Janeiro — où la Cour portugaise vint s'installer en 1808, lors de l'invasion de la Péninsule par les troupes napoléoniennes — un digne émule, le curé brésilien José Mauricio Nunes Garcia, dont la musique sacrée, procédant des grands maîtres allemands, est d'une inspiration très élevée et d'un rendu vraiment remarquable.

Ce fut précisément une des merveilleuses sonates de Haydn — le très grand artiste dont nous célébrons le centenaire par ce Congrès International de Musique, et que son contemporain brésilien plaçait au-dessus de Haendel et de Mozart et à l'égal de Bach — la première musique que le Père José Mauricio eut l'honneur de jouer devant la famille royale de Bragance et en présence du fameux »maëstro Portogallo«. Il l'exécuta avec une fougue et une virtuosité admirables, à en juger par les pages émues des »Etudes Critiques«, dans lesquelles l'illustre écrivain et passionné amateur de musique, également brésilien, Escragnolle Taunay, évoqua ce curieux souvenir. Permettez-moi de vous en traduire ces quelques lignes:

> »José Mauricio ne voyait rien, Haydn le possédait tout entier. Dans l'andante, il prêta une telle mélancolie au thème dominant; il fit ressortir de telle façon la phrase mélodique qui, dans les compositions de Haydn, apparait comme une flamme indécise au-dessus des torrents d'harmonies enchaînées; il arracha au piano de tels accents, si plaintifs et si nouveaux — les larmes dont parle Mozart — que, en dépit des règles de l'étiquette, un bravo chaleureux éclata dans tout le salon.
>
> L'arbitre suprême, de qui tout dépendaït, se réservait cependant: mais quand José Mauricio fut arrivé au presto final et, sans s'écarter d'une note, avec la netteté d'une exécution magistrale, détacha les motifs qui s'unissent en abondance dans ce style doué de merveilleuse richesse et d'exubérance, Marcos Portugal ne put se contenir davantage, il se leva, peut-être malgré lui, et au moment où expiraient les dernières et vigoureuses notes de la Sonate, il se précipita vers celui qui d'un seul coup s'était rendu son égal, et au milieu des applaudissements des princes et de la Cour, il le serra dans ses bras avec une immense effusion.«

Le peintre brésilien de très grand talent qui a nom Henrique Bernardelli a, de son côté, fixé sur une de ses plus belles toiles ce souvenir artistique qui flatte, comme on le voit, notre sentiment collectif.

José Mauricio (1767—1830) est ainsi le représentant par excellence chez nous de la musique classique, qui y fut surtout répandue par un disciple, réputé le préféré de Haydn, Sigismond Neukom (1778—1858), lequel séjourna au Brésil de 1816 à 1821, fut l'obligé du ministre Comte da Barca, un véritable Mécène, et eut l'occasion de devenir le principal éducateur artistique du prince royal Dom Pedro. Le futur empereur, marié en 1817 à l'Archiduchesse Léopoldine d'Autriche, elle-même fort éprise de musique, fut un compositeur qui ne manqua ni d'imagination ni d'entrain.

M. Eduardo Prado, dans un très intéressant Mémoire sur les Beaux-Arts au Brésil, écrit au moment de l'Exposition de Paris (1889), nous apprend que ce fut Neukom qui, pendant son séjour au Brésil, fournit à Le Breton — l'ancien secrétaire perpétuel de l'Académie de Paris, venu à la tête de plusieurs artistes français pour fonder l'Académie de Rio de Janeiro — les notes qui lui servirent de base pour écrire sa »Notice sur Joseph Haydn«, dont l'édition parut à Rio avec de nouvelles notes de Neukom, en 1820.

La seconde phase de la musique au Brésil, une fois entrée dans la voie d'organisation consciente, fut contemporaine de l'Indépendance: elle en a subi la secousse et, de ce fait, peut être surnommée patriotique. Son coryphée est Francisco Manoel da Silva (1795—1865), disciple des maîtres précédents, y compris Neukom, et auteur du très bel hymne brésilien, und des plus entrainants et des plus vibrants connus. Ce fut lui qui fonda dans la capitale du Brésil le Conservatoire de Musique dont un des élèves, notre grand compositeur Carlos Gomes (1839—1896), s'éleva à une réputation plus que nationale.

Carlos Gomes est surtout estimé en Italie, où il reçut la consécration de Verdi et où presque tous, sinon tous ses principaux opéras — Il Guarany, Fosca, Salvator Rosa, Il Schiavo — furent d'abord chantés et applaudis. Il personnifie à lui seul la musique romantique au Brésil et il la caractérise d'une façon vraiment géniale. La vivacité et la fraîcheur de son inspiration n'ont d'égales que la richesse et la variété de ses moyens; ses opéras abondent en symphonies puissantes, comme l'ouverture du Guarany, et en morceaux touchants, comme le chant nostalgique d'Ilara, dans l'Esclave. Il y a, dans toutes ses compositions, une chaleur communicative et une exubérance de motifs qui ne peuvent appartenir qu'à un talent musical de tout premier ordre, en même temps qu'un sentiment local appuyé sur une certaine et indiscutable personnalité qui rendent l'artiste particulièrement cher à ses compatriotes.

La musique est cependant devenue chaque jour davantage non seulement un art, mais une science: Wagner contribua plus que personne à cette évolution. Au Brésil on a éprouvé cette même influence, tempérée peut-être par les fortes traditions italiennes et par le fond national, bien qu'opérant instinctivement: mais nos compositeurs modernes se tournent, comme le reste du monde, vers Bayreuth, en la considérant comme La Mecque musicale. Leopoldo Miguez, l'auteur de »l'Ave Libertas«, du »Prométhée«, de la »Suite à l'antique«, mort en 1902, mieux que nul autre représente la nouvelle école, qui est nombreuse et distinguée, de Alberto Nepomuceno

à Henrique Oswald, et de Francisco Braga à M. de Campos. Je ne veux pas vous fatiguer d'une liste sèche de noms, liste qui du reste pourrait être longue: mais je tiens à vous faire remarquer, avant de conclure, et pour bien vous montrer l'étendue du goût musical au Brésil, révélé d'ailleurs par l'attrait irrésistible qu'exercent les concerts et les tournées lyriques, que l'Institut de Musique de Rio de Janeiro compte aujourd'hui sept cents élèves.

Den Vorsitz übernimmt Exzellenz **de Oliveira-Lima.**

2. O. G. Sonneck, Direktor der Musikabteilung der Kongreßbibliothek (Washington): »Das Musikleben Amerikas vom Standpunkte der musikalischen Länderkunde.«

Beginn 3 Uhr 50 Min. — Schluß 4 Uhr 35 Min

Zweck dieses Referats ist es nicht, selbstverständliche Ähnlichkeiten zwischen dem amerikanischen und europäischen Musikleben hervorzuheben. Wer regelmäßig die Musikzeitschriften liest, weiß, daß wir im allgemeinen in Amerika ebenso musizieren, wie die Europäer. Auch wir haben gemischte Chöre, Männerchöre, ob in der Art der englischen glee-clubs oder deutscher Liedertafeln, Frauenchöre, Militärorchester, Symphonieorchester, Kammermusikvereine, Kirchenmusik, Schulmusik, Opernhäuser, Musikbibliotheken, Instrumentensammlungen. Auch wir haben unsere Komponisten, Virtuosen, Kritiker, Verleger, Konzertagenten. Kurz, alle Paraphernalia eines engverzweigten Musiklebens sind auch in Amerika zu finden. Trotzdem gibt es immer noch Käuze, die das leugnen, namentlich solche, die ihre musikalischen Eindrücke zwischen einem Schnellzug und einem Diner sammeln und sie dann in Gestalt eines Feuilletons ihren europäischen Lesern auftischen. Wir regen uns über diese Vertreter europäischer »Arizona kicker« nicht mehr auf, unter anderem wohl wissend, daß von Amerika aus manche Werke, wie das Tchaikowskysche Klavierkonzert und Strauß' Symphonia Domestica ihren Siegeslauf angetreten haben. Im einzelnen sind diese Momentaufnahmen oft richtig, aber es fehlt ihnen entweder die richtige oder überhaupt eine Perspektive, eine Perspektive überdies, die selbst wir Amerikaner uns kaum getrauen zu beanspruchen. Man bedenke doch nur, daß die Vereinigten Staaten sich über einen halben Erdteil erstrecken, daß sie nur von etwa 90 Millionen Menschen bewohnt sind, daß die Bevölkerung sich aus allen möglichen Nationalitäten und Rassen, einschließlich zehn Millionen Negern, zusammensetzt, daß im Osten manche Städte hunderte von Jahren alt sind, im Westen dagegen, wo jetzt blühende Großstädte stehen, vor 40 Jahren noch die Präriewölfe heulten. Ist es nicht selbstverständlich, daß in einem solchen Lande das Musikleben hier nur primitiv sein kann, dort hochausgebildet sein muß, daß es hier durchaus festgefügt und wohlgeordnet ist, dort noch den Beigeschmack des musikalischen Abenteurertums haben muß? Ist es nicht ebenso klar, daß von einer allgemein gültigen Höhenwelle, von einem allgemein gültigen Gesichte nicht die Rede sein kann, kurz, daß bei uns die musikalische Länderkunde auf eine Buntheit der Erscheinungen stößt, wie sicherlich nirgendwo in Europa. Noch dazu nach Lage der Dinge, namentlich im Westen, keine stabile Buntheit, sondern kaleidoskopartig von Jahr zu Jahr wechselnd. Aus der Buntheit der Er-

scheinungen mehr oder minder äußerliche und noch dazu selbstverständliche Ähnlichkeiten mit europäischen Verhältnissen herauszuziehen, ist eine recht überflüssige, höchstens statistisch nützliche Arbeit, die überdies nur Eintagswert hätte und zumal auf das eigentliche amerikanische Musikleben nur ein schwaches Licht würfe. Nicht die Ähnlichkeiten, sondern die Unähnlichkeiten sind das Lehrreiche und umgekehrt im amerikanischen Musikleben selber die Ähnlichkeiten unter den Unähnlichkeiten. Das Problem also ist, in der Buntheit etwaige allgemein gültige Grundfarben zu entdecken, und ich bin mir sehr wohl bewußt, daß meinen Beobachtungen von seiten vieler meiner Landsleute aus naheliegenden Gründen nur der Wert persönlicher Meinung zugemessen werden wird.

Die Signatur des amerikanischen Musiklebens ist und war von jeher Privatbetrieb. Ein Europäer, der diese Grundtatsache übersieht, wird es nie mit seinen Schwächen und Vorzügen, und der Amerikaner auch nur teilweise verstehen können. Die Vereinigten Staaten sind ein Republikenbund von über 40 Republiken, in denen von Staats wegen so gut wie nichts für die Tonkunst geschieht und von seiten der Bundesregierung noch weniger, wenn das möglich wäre. Nicht nur dies, selbst die einzelnen Städte, abgesehen hie und da von geringen Zuschüssen für öffentliche Militärmusikkonzerte und ähnlichen meist ebenso belanglosen Versuchen, nehmen kein behördliches Interesse am Musikleben. Alles ist dem Privatbetriebe überlassen. Wie ganz anders ist das in Europa, wo die Fürsten aus ihrer Privatschatulle das Musikleben ihres Landes fördern, wo Republiken diese monarchischen Traditionen weiterpflegen, wo Staat und Stadt als solche große Summen für denselben Zweck beisteuern und dann selbstverständlich ein Wort mitzureden haben in der Verwertung dieser Zuschüsse, d. h. in der Regelung des Musiklebens. Die paternalistische Auffassung vom Staat in Europa bedingt, daß er die Kunst nicht wild aufwachsen läßt. Er sieht, ob gern oder ungern, in der Kunst einen wichtigen und notwendigen, weil natürlichen Zweig der Volkskultur und fühlt die Pflicht, zum Besten des Volkes dem Garten der Kunst die nötigen Mittel zur Verschönerung und Instandhaltung zuzuwenden, ebenso wie einem botanischen oder zoologischen Garten.

Solche Anstalten, wie die letzten, kommen auch bei uns behördlich nicht zu kurz, aber für den Garten der Kunst geschieht, wie gesagt, fast nichts. Ein Widerspruch, der sich gewiß nicht glättet, wenn man, wie bei uns, naturwissenschaftliche und ästhetische Bildung als zwei für das kulturelle Wohl des Volkes wesentlich verschiedene Begriffe ansieht. Nun ist, im Gegensatz zu der europäischen, die amerikanische Auffassung vom Staat noch immer nicht paternalistisch. Im Gegenteil, der Durchschnittsamerikaner kann dem Begriff vom Staat als fürsorgenden Vater kein Verständnis entgegenbringen, zum mindesten keinen Geschmack abgewinnen. Er sieht in ihm, oder vielmehr in einer Behörde, einer Regierung, lediglich einen von der Mehrheit gewählten und bezahlten Agenten, dessen Pflicht es im übrigen ist, sich so wenig wie möglich in die beruflichen und privaten Angelegenheiten des einzelnen einzumischen. Der amerikanische Volksvertreter betrachtet sich darum, allgemein geredet, nicht als einen Führer des Volkes, sondern als Werkzeug, seinen Diener, der des Volkes (d. h. seiner

Wähler) Willen und Meinungen, nicht aber seine eigenen vertritt. Er steht ferner zwischen Regierung und Volk und wacht darüber, daß die Regierung nicht wider den klaren Willen des Volkes paternalistischen Bestrebungen huldigt. Solange nun das Volk selber nicht auf staatliche oder städtische Unterstützung der Tonkunst dringt, solange werden die Vertreter des Volkes keinen einzigen Schritt in der Richtung tun. Sie würden sogar, wenn von der Regierung solche Vorschläge gemacht würden, diese Vorschläge ohneweiteres in die legislative Versenkung verschwinden lassen. Noch dazu haben manche Juristen sich und anderen bewiesen, daß unsere Bundesverfassung eine Unterstützung der Tonkunst von seiten der Bundesregierung überhaupt nicht zuläßt. Doch glaube ich, daß, wenn das Volk nur wollte, die Bundesverfassung plötzlich auch sozusagen anderen Sinnes würde. Warum drängt aber das Volk, so wird der Europäer fragen, nicht auf etwas, das dem Volke von so selbstverständlichem Nutzen in kultureller Beziehung sein würde? Die Antwort darauf ist sehr einfach: Man darf nie, wenn man amerikanische Verhältnisse verstehen will, vergessen, daß unser Land aus einer Kolonie Englands hervorwuchs. Wohl sind seitdem beide Völker ihre besonderen Wege gegangen, aber wir haben im letzten Grunde doch nur mit unserem englischen Erbteil auf eigene Art gewuchert und auch die Engländer sind lange nicht so paternalistisch veranlagt, wie die Völker des Festlandes. Kurz, die staatliche oder städtische Unterstützung der Tonkunst hat nie in der Natur des vorwaltenden Teiles der Amerikaner gelegen. Sie dünkt ihnen daher weder notwendig noch ratsam. Ja, den wenigsten kommt ein solcher Gedanke überhaupt in den Sinn, wenn sie nicht zufällig in Aufsätzen über Europa davon lesen. Der Gedanke einer solchen staatlichen und städtischen Unterstützung der Tonkunst ist also immer noch mit einem Wort — unamerikanisch.

Was ist die Folge dieses Privatbetriebes? Auf dem Gebiete der Chormusik, des Männergesanges usw., Gebiete also, die auch in Europa auf dem Privatbetriebe fußen, bewegen wir uns natürlich auch auf den in Europa üblichen Geleisen. Ganz anders jedoch schon die Orchestermusik. Kein einziges amerikanisches Orchester genießt, meines Wissens, städtische Unterstützung. Folglich liegt das finanzielle Risiko ganz auf den Schultern solcher Privatleute, die Lokalpatriotismus, Kunstsinn und Vermögen genug haben, ein solches Risiko zu tragen. Wenn man nun bedenkt, daß die Orchestermusiker und -dirigenten weit höhere Gagen beziehen als wie in Europa, daß die Virtuosen in unserem Lande auf Dollars, nicht auf Mark rechnen, daß Saalmiete und ähnliche Unkosten auch amerikanischen Beigeschmack haben, so leuchtet ohneweiters ein, daß ein großes Symphonieorchester bei uns ein sehr kostspieliges Unternehmen ist. Tatsächlich erspielt sich wohl keines, trotz der bei weitem höheren Eintrittspreise, je seine Unkosten, und eine jährliche Mindereinnahme von 30.000 Dollars und noch mehr ist bei unseren großen Orchestern die Regel. Daß unter den Umständen wirklich gute und noch dazu lebenskräftige Orchester in Amerika nicht gerade zahlreich sind, ergibt sich von selbst. Wenn man die zum Teile ganz ausgezeichneten Orchester zu Philadelphia, New York (dort z. B. das Philharmonische, New York Symphony, Russian Symphony), Pittsburgh, St. Paul, Minneapolis, St. Louis, San Francisco, Seattle, New Haven, Los Angeles,

Milwaukee erwähnt hat, beginnen die Namen wirklich beachtenswerter Orchester schon spärlicher zu fließen, und das in einem Lande von neunzig Millionen Einwohnern. Das Theodor Thomas-Orchester in Chicago und das Boston Symphony-Orchester, wohl die beiden bedeutendsten des Landes, nehmen insofern eine Ausnahmestellung ein, als ersteres, dank der Energie und Beliebtheit von Theodor Thomas, durch Massen- und nicht durch Mäzenatenbeiträge auf eine dauernde Grundlage gestellt wurde und das wundervolle Boston Symphony-Orchester die Schöpfung nur eines Mäzenas ist, nämlich Mr. Henry L. Higginsons. Andere Städte haben von Zeit zu Zeit sich aufgerafft, ihre eigenen Orchester zu besitzen, aber die Versuche scheitern meistens, wie in Washington, an dem Mißverhältnisse zwischen verhältnismäßig normalen Einnahmen und den unverhältnismäßig hohen Ausgaben; denn auf die Dauer verleidet ein chronisches Defizit auch amerikanischen Millionären die Freude, ihren Mitbürgern den Genuß guter Konzerte zu ermöglichen. Dazu kommt noch eine andere Folge von Ursache und Wirkung. Da fast überall ein erfreuliches Bedürfnis für Symphoniekonzerte vorhanden ist, sind unsere großen Orchester fast alle reisende Orchester und versorgen in weitem Umkreise andere Städte mit Symphoniekonzerten. Da nun diese reisenden Orchester auf mehr oder minder gesicherter finanzieller Grundlage ruhen und über ein ungewöhnlich gutes Künstlermaterial verfügen, trifft der alte Satz vom Besseren als Feind des Guten zum Schaden des amerikanischen Musiklebens zu. So groß ihre Verdienste um die musikalische Bildung der einzelnen Städte und der einzelnen Musikliebhaber in diesen Städten ist, sie machen es fast unmöglich, dort von innen heraus das Bedürfnis für Orchestermusik zu befriedigen. Dies ist ein Krebsschaden unseres Systems, der mehr und mehr begriffen, aber erst allmählich auszurotten sein wird.

Wenden wir uns zur Oper. Sie ist der wundeste Punkt in unserem Musikleben. Es versteht sich nach dem Vorausgegangenen, daß städtischerseits ihr nirgendwo irgendwelche Zuschüsse bewilligt werden. Nun ist aber ein Opernhaus mit seinen Insassen ein noch viel kostspieligeres Unternehmen als ein Orchester, und erklärlicherweise schrecken außerhalb New Yorks, und ganz in letzter Zeit Bostons, die Millionäre von dem damit verbundenen Risiko zurück, und ein Theaterunternehmer noch viel mehr. Die Operette freilich, die blüht in allen Schattierungen. Sieht man aber von ihr ab und von vereinzelten Wanderoperntruppen, die noch dazu oft nach europäischem Maßstabe nur den Namen von Schmieren verdienen und deren Spielplan gewöhnlich sehr engbrüstig ist, so dreht sich augenblicklich unser Opernleben um die berühmte Metropolitan Opera House Company und Oskar Hammersteins nunmehr ebenso berühmte »Manhattan Opera«, beide mit Hauptquartier in New York. In New York ist darum bekanntlich kein Mangel an Opern während des Winters, aber über New York hinaus führt die Oper ein Aschenbrödeldasein. Was will es denn für das Musikleben Amerikas bedeuten, wenn diese beiden gewaltigen Unternehmungen eine Millionenstadt wie das reiche Philadelphia im Winter mit Opernaufführungen beschenken. Philadelphia ist und bleibt auf die Art nur ein Ableger New Yorks. Wenn ferner die Metropolitan Opera House Company am Schlusse der Saison bis nach Kalifornien

wandert und meine Landsleute in den heimgesuchten Städten einen halbwöchentlichen, einwöchentlichen und selbst dreiwöchentlichen Aufenthalt der »Stars« mit dem hochtönenden Worte »season« (Saison) belegen, so genügt, statt weiterer Bemerkungen *sapienti sat.* Das sind, mag man auf sein Land noch so stolz sein, rückständige Zustände, die geradezu krankhaft sind, darum, weil die wirklich ernstzunehmenden Operngesellschaften ihren Spielplan in allen möglichen Sprachen singen, nur nicht in der Landessprache. Die Oper ist deshalb bei uns immer noch eine exotische Kunstblüte und aus naheliegenden Gründen das Verständnis der Oper als Musikdrama noch sehr gering. Wo das Opernleben so primitiv und exotisch ist, da kann natürlich von üppiger bodenständiger Opernproduktion nicht die Rede sein. Wir haben tüchtige, zum Teil ausgezeichnete Komponisten auf anderen Gebieten, und Mac Dowell rechne ich ohne Zögern zu den eigenartigsten, genialsten Künstlernaturen unter den Komponisten des 19. Jahrhunderts, aber auf dem Gebiete der Oper haben wir schon aus Mangel an Gelegenheit den Bühnenblick zu üben, sehr wenig geleistet. Wie sonderbar müssen doch unsere Opernzustände einen Europäer berühren, wenn der Entschluß der Metropolitan Opera House Company es mit der Oper eines Amerikaners in englischer Sprache, nämlich der Erstlingsoper »The Pipe of Desire« des reichbegabten Converse, zu versuchen, in musikalischen Kreisen Aufsehen hat erregen können!

Die Zusammenhänge zwischen dem Grundsatze ausschließlichen Privatbetriebes und unserem Musikleben verzweigen sich indessen noch weiter und erzeugen für die musikalische Länderkunde Begleiterscheinungen, deren Tragweite erst unter diesem Gesichtspunkte klar wird. In unserem Lande gibt es, wie gesagt, nur verhältnismäßig wenige ständige Symphonieorchester, und nur vereinzelte Opernorchester. Alle diese Orchester setzen sich noch dazu zum großen Teile aus europäischen Musikern zusammen. Man fragt sich, warum ist dies der Fall? Es könnte nicht der Fall sein, wenn unsere Konservatorien genug durchgebildete Orchestermusiker entließen und die jungen Leute dann genügend Gelegenheit hätten, sich ihre Sporen zu verdienen. Die Folge aber ist, daß letzteres nach Lage der Dinge ausgeschlossen ist, und daß darum unsere Konservatorien mit vereinzelten Ausnahmen, wie des riesigen und über die finanziellen Geburtswehen längst hinausgewachsenen »New England Conservatory«, verhältnismäßig wenig Wert auf dies vielleicht wichtigste Arbeitsgebiet einer modernen Musikschule legen können. Sie können es nicht, weil sie alle auf dem Grundsatze des Privatbetriebes fußen, der verhindert, ohne die ganze Anstalt geschäftlich zu erschüttern, an solchen wenig einträglichen, weil vermauerten Arbeitsgebieten, große Summen zuzusetzen. Genau so verhält es sich mit den für die Bühne stimmlich und geistig begabten Amerikanern. Es fehlt das Arbeitsgebiet. Dies ist ein wesentlicher Grund, warum sich so viele angehende amerikanische Bühnenkünstler (zum Teil unter fingiert italienischen usw. Namen) in Europa befinden, ein anderer der, daß leider ein Amerikaner nur selten Gnade vor unseren Impresarii findet, ehe er eine europäische Berühmtheit geworden. So bedingt ein Zustand den andern. Gibt es denn aber, wird man fragen, in Amerika kein Nationalkonservatorium, das für das ganze Musikleben künstlerisch-erzieherische Wege ohne Rücksicht auf

den *nervus rerum* wandeln könnte und naturnotwendig weithin eine Saat für bodenbeständiges Konzert- und Opernleben streuen würde? Nein, und der Gedanke daran würde nicht nur als im Prinzip unamerikanisch auf Widerstand bei den Abgeordneten stoßen, sondern auch bei den Musikern, Privatmusikschulen, Musikhändlern usw., weil die Regierung mit ihnen in einen fühlbaren Wettbewerb treten würde! So weit geht diese Abneigung vor einem bundesstaatlich unterstützten Konservatorium, daß der Aufsatz eines bekannten Schriftstellers, der auf die künstlerischen, erzieherischen und nationalökonomischen Vorteile einer solchen Anstalt hinwies, von unserer ernstesten Musikzeitschrift zurückgewiesen wurde, nicht weil er schlecht geschrieben war, sondern weil er als Papierverschwendung galt!

Auf einem Gebiete fangen meine Landsleute endlich an, nicht nur die Oberfläche der Verhältnisse, sondern die tiefer liegen Gründe zu suchen, die alle, ob man das nun zugeben wird oder nicht, unmittelbar oder nur mittelbar aus dem System des Privatbetriebes herzuleiten sind. Auf einem Gebiete fängt man an die Vorzüge und Schwächen des Privatbetriebes nach Gebühr abzuwägen, das ist die Schulmusik. Sie ist ja auch in Europa vielfach ein Schmerzenskapitel, aber so ungeregelt wie bei uns ist sie nur an wenigen Orten. Sie fällt natürlich ebensowenig wie in Deutschland in die bundesstaatliche Interessensphäre, aber selbst in den Staaten herrscht noch völliges Chaos, mit Ausnahme einiger fortschrittlicher Staaten wie Massachusetts. Die städtischen Schulbehörden schenken ihr allerdings oft anerkennenswerte Aufmerksamkeit und in einzelnen Städten wird vorzügliches geleistet, aber fast durchweg macht sich ein empfindlicher Mangel an Zielbewußtsein und allgemein gültigen Methoden fühlbar. Dies findet seinen Ausdruck schon darin, daß bis vor kurzem nicht einmal statistisch brauchbares, amtliches Material über den Gegenstand erreichbar war. Es ist eines der größten Verdienste der 1876 gegründeten Music Teachers National Association um den inneren Ausbau unseres Musiklebens, daß sie im Einvernehmen mit dem U. S. Bureau of Education (etwa was man in Europa ein Unterrichtsministerium nennen würde) eine Sichtung der Zustände in Angriff nahm zwecks Regelung dieser für das spätere Musikleben des Landes so wichtigen Probleme. Der bekannte Musikpädagoge Mr. Manchester, dem diese verdienstliche, aber äußerst schwierige Aufgabe zufiel, faßte sein Urteil über das Chaos dahin zusammen, daß allerorts zu sehr die persönliche Note vorherrsche. Mit anderen Worten, die Behörden arbeiten sich als Behörden nicht genug in die Hände, sondern überlassen das Wohl und Wehe der Schulmusik zu sehr der persönlichen Methode der einzelnen Schulmusiklehrer. Ähnlich, wenn auch nicht ganz so chaotisch, verhält es sich mit der Musik auf unseren Hochschulen und auch auf diesem Gebiete dringt die Music Teachers National Association vor, deren Jahrbücher überhaupt dem empfohlen seien, der sich für die ernsten erzieherischen Strömungen in Amerika interessiert. Man muß sich aber von vornherein des Gedankens begeben, daß es sich bei den Musikfakultäten unserer Hochschulen um Musikwissenschaft handelt. Von der musikalischen Ästhetik, Psychologie, Ethnographie abgesehen, die ja eine eigentliche musikalische Fakultät nicht benötigen, gibt es für die Musikwissenschaft im engeren Sinne in Amerika zwar ein Feld, aber noch kein rechtes Bedürfnis. Das spricht sich schon

in dem Mangel an wissenschaftlichen Musikzeitschriften aus, denn selbst unsere besten verfolgen mehr populär-wissenschaftliche, pädagogische oder allgemein anregende Zwecke oder besorgen den bildergeschmückten Nachrichtendienst. Unsere besten Musikschriftsteller sind ferner von ihrem üblichen Berufe als Musikkritiker zu sehr in Anspruch genommen, um sich tiefergehenden, zeitraubenden, musikwissenschaftlichen Forschungen und Quellenstudien widmen zu können. Als Kritiker aber, möchte ich betonen, sind sie ihren besten europäischen Kollegen völlig ebenbürtig. Selbst unsere besten Musikgeschichten, wie die Professor Pratts, sind nicht eigentlich die Frucht selbständiger musikwissenschaftlicher Forschung, sondern die fleißige, kluge Zusammensetzung wissenschaftlicher Ergebnisse für Unterrichtszwecke. Wo aber keine Nachfrage nach Musikwissenschaftlern ist, da liegt selbstverständlich ihr wenig einträgliches Feld brach und so bedingt wiederum der eine Zustand den anderen, daß unsere Hochschulen sich nicht mit der Ausbildung von berufsmäßigen Musikwissenschaftlern abgeben, überhaupt nicht die Lehrkräfte dazu haben. Im allgemeinen wenigstens, denn einzelne der Professoren wären nicht nur geistvoll, sondern auch gelehrt genug dafür. Im Gegensatz zu Europa beschränkt und zugleich erweitert sich die Tätigkeit unserer Musikfakultäten auf zweierlei, erstens auf die Ausbildung von Komponisten und Tonkünstlern überhaupt, zweitens auf eine musikalische Erziehung und Anregung des gesamten Studentenkörpers. In der einen Richtung also sind sie Konservatorien, in der anderen Pflegestätten der Musikkultur als notwendiger Besitz eines jeden gebildeten Menschen. Der weithin fühlbare, segensreiche Einfluß, den in dieser Beziehung z. B. der Präsident unserer Sektion, Professor Stanley von der University of Michigan zu Ann Arbor, auf die akademische Jugend des Mittelwestens ausgeübt hat, hat und kann in Europa nicht ein Gegenstück haben. Ungemein interessant muß für den Europäer eine andere Begleiterscheinung dieser eigenartigen Musikverhältnisse auf unseren Hochschulen sein, nämlich die wichtige Bewegung, den musikalischen Fächern Gleichberechtigung und Gleichwert mit den humanistischen im *credit system* zu verschaffen, eine Bemerkung, die allerdings eine Kenntnis der Unterschiede zwischen europäischen und amerikanischen Hochschulen im allgemeinen voraussetzt. Die Führer dieser Bewegung sind fast alle, nebenbei gesagt, Mitglieder der I. M. G.

Schließlich möchte ich meiner persönlichen Meinung Ausdruck geben, daß die zum großen Teil vom System des ausschließlichen Privatbetriebes bedingte Blutarmut unseres Konzert- und Opernlebens dahin geführt hat, daß das Volk sich in der Kirchenmusik einen Ersatz erzwungen hat, daß viele unserer Kirchen sozusagen zu Konzerthallen geworden sind und unsere Kirchenmusik stark verweltlicht und auf ein Vergnügungsniveau herabgedrückt worden ist. Damit wären wohl im Umrisse die für das amerikanische Musikleben wichtigsten Probleme der musikalischen Länderkunde angedeutet worden. Doch sind dies alles Probleme mehr oder minder ökonomischer Natur. Dazu kommt nun aber als Ergänzung ein psychologisches Problem.

Der Amerikaner sieht in der Tonkunst ein Geschäft, allerdings ein Geschäft, das nicht wie das des Metzgers für den leiblichen Menschen sorgt, sondern für den ästhetischen. In Amerika nimmt darum der Künstler

als solcher im Gesellschaftsleben keine Sonderstellung im Schillerschen Sinne ein. Er treibt eine Kunst, wenigstens denkt so das Volk, nicht als ein Apostel der Kunst, sondern darum, weil seine künstlerische Anlage ihm durch die Kunst die für ihn natürlichen und vorteilhaften Waffen im Kampfe ums Dasein darbietet. Freilich darf man den Begriff Geschäft nicht im üblen Sinne deuten. Der Kernpunkt ist, daß der amerikanische Musiker die geschäftlichen Beziehungen der Musikbetätigung nicht für ein notwendiges Übel hält, sondern im Gegenteil für die einzig gesunde und eines Künstlers würdige Wechselwirkung zwischen Ursache und Wirkung. Er ist darum nicht, wie man das so häufig in Europa beobachten kann, das Opfer einer Heuchelei, die errötend mit der einen Hand den Mammon als dem Künstler gleichgültig unter Heraufbeschwörung der reinsten Ideale nicht zu beachten scheint und mit der anderen Hand gierig, unter Berechnung jeden Groschens, ihn an sich zerrt. Anderseits ist es klar, daß diese, sagen wir praktische Auffassung der Kunst als Gewerbsmittel von Natur schwache Charaktere leicht und oft verleitet, aus dem Geschäft ein »Geschäftchen« zu machen, Charaktere, welche in Europa die von altersher eingeimpfte Auffassung von der Kunst als ideale Mission im Augenblicke der Versuchung oft vor dem Falle rettet. Ganz entschieden muß nun geleugnet werden, daß die Auswüchse des amerikanischen Systems sich in den wirklichen Amerikanern am abstoßendsten zeigen. Im Gegenteil, dem System fallen zumeist nur solche europäische Musiker zum Opfer, die in der Hoffnung auf größeren Geldgewinn nach Amerika auswandern und nun nur den Geschäftsmann im Amerikaner nachahmen, nicht aber den Idealisten. Wie sollten auch gerade sie, die mit ganz geringen Ausnahmen nicht mit idealistischen Hintergedanken nach Amerika auswandern, die in dem europäischen Axiom leben, daß Geschäft und Kunst sich ausschließen, nun plötzlich die rechte Fühlung gewinnen zu dem scheinbaren Paradoxon, daß Geschäft und Kunst eine ersprießliche Ehe schließen können. Sie sehen, wie die meisten Europäer, das amerikanische Musikleben nur im Spiegel gewisser Musikzeitungen, die zum Teile ganz unverfroren der Reklame und nur der Reklame dienen. Einen Wertmesser des amerikanischen Musiklebens und des Amerikaners als Musikers, soweit er sich als Künstler und nicht lediglich als Handwerker fühlt, geben diese Musikzeitungen aber nicht. Er betrachtet sie mit Verachtung und benutzt sie, sofern er sie überhaupt benutzt, ebenso wie die soliden, weil Reklame eine natürliche Begleiterscheinung jeden Geschäftes ist. Darum bemerkt er auch nicht den üblen Einfluß, den eine systematische, laute, oft kindische und manchmal unehrliche Reklame nach und nach auf sein künstlerisches Gewissen haben muß. Die Unbeteiligten hingegen sehen sehr wohl die Gefahr dieser Begleiterscheinung der Auffassung von Kunst als Geschäft und leugnen durchaus nicht den bereits angestifteten Schaden. Sie trösten sich aber mit dem Gedanken, daß es schließlich besser ist, wenn die Schattenseiten grell sichtbar sind, als wenn sie vertuscht werden und als Schlupfwinkel für Idealsheuchelei dienen.

Im täglichen Leben nähert sich bis zu einem bestimmten Punkte die prosaische Auffassung von der Kunst als Geschäft der romantischen Auffassung von der Kunst als selbstlose Mission. Über diesen Kreuzungspunkt hinaus trennen sich beide Auffassungen wieder und es fragt sich, welche

von beiden mehr Wurzelkraft hat, um trotz des toten Gewichtes der täglichen Verhältnisse in höhere Regionen zu wachsen. Hinge nun das Profil des amerikanischen Musiklebens lediglich von dem Künstler ab, so hätten sie es vielleicht in ihrer Gewalt, die Gewichte im Problem der Kunst als Geschäft kraft ihres Idealismus befriedigend zu regeln. Das ist aber nicht der Fall und kann es nicht sein; denn mag auch schließlich die Kunst nur für Künstler da sein (Künstler natürlich im passiven und aktiven Sinne), im täglichen Leben stoßen Kunst und Künstler auf die Masse, das Volk. Wenn nun aber der Künstler selber in der Kunst ein Geschäft sieht, nicht etwas Höheres, Reineres, das nur durch die Ungunst der Umstände einen geschäftlichen Beigeschmack bekommen hat, so kann der Masse, dem Volk, diese letztere Auffassung auch nicht, wider Willen, wie in Europa, eingeimpft werden. Das Volk nimmt ihn einfach beim Wort und zwingt ihn im Verkehr mit dem Volke die Schlußfolgerungen aus seiner Prämisse zu ziehen. Dieses Volk ist nun demokratisch und besteht in der Theorie umsomehr auf dem Grundsatze der Unabhängigkeitserklärung, daß alle Menschen von Geburt frei und gleich (born free and equal) sind, je mehr die Praxis des täglichen Verkehres diesem Satz widerspricht. Nun liebt und hat das amerikanische Volk von jeher die Musik aufrichtig geliebt. Aber es ist mehr musikalisch als künstlerisch. Das heißt, es liebt nicht eigentlich die Kunst als Kunst, oder gar für die Kunst. Wie könnte es auch, da dies das Lisztsche Wort von der Tonkunst als einer aristokratischen Kunst als Axiom voraussetzt. In einer Demokratie aber, die seit Anfang des 19. Jahrhunderts ohne offen zugestandene aristokratische Bedürfnisse ist, würde eine aristokratische Kunst einen schweren Stand haben, selbst wenn die Künstler insgesamt eine nur ästhetische Auffassung von der Kunst hätten. So aber drängt alles zu einer Befriedigung der Masse, und der Musiker mit seiner an sich nicht ungesunden Auffassung von der Musik als Geschäft wird nun einfach zum »Citoyen Carmagnole«, der zur Masse hinabsinkt und sich ihr anzubequemen hat. Sie sieht in dem Künstler vielleicht einen Musiklehrer, nicht aber einen Erzieher zur Kunst, einen Führer zu höheren ästhetischen Regionen, die der Masse unzugänglich sind. Sie will die Kunst als Amüsement, als »show«. Die Kunst als «Gradus ad Parnassum» ist ihr ein gänzlich unfaßbarer und ungenießbarer Begriff.

Bei diesem etwas fragwürdigen Verhältnisse zwischen Künstler und Publikum spielen die Rolle des Versuchers die, deren Losung lautet: die Kunst als Spekulation. Hier tritt dann der Leitsatz vom Privatbetrieb in seine unvermeidlichen Rechte. Wo weder der Künstler selbst, noch durch ihn das Volk und im Namen und Interesse des Volkes die Behörden, der Staat, der Kunst als Spekulation Hindernisse in den Weg werfen mit ihrem Motto: *do ut des*, kurz, wo alles dem Privatbetriebe überlassen ist, da regiert, näher betrachtet und von Kunsthändlern wohl zu unterscheiden, der Kunstspekulant. Ihm ist trotz der besten Absichten der Künstler nur ein Werkzeug, die Schau- und Hörlust der Menge zu befriedigen und die Menge nur ein Werkzeug, um seine Taschen zu füllen. Der geschäftliche Wettbewerb untereinander zwingt die Spekulanten, sich die besten Schau- und Kassenkünstler zu ganz unsinnigen Preisen streitig zu machen, zwingt sie, den Hunger der Menge für das Gute abzustumpfen und für das Beste zu überreizen, zwingt

sie, die Reklametrommel in einer der Kunst unwürdigen Weise zu rühren, zwingt sie schlechthin Kunst, Künstler, das Volk und sich selbst zu prostituieren. So wurde der Dollar zum Symbol unseres Musiklebens und die Kunst als ästhetischer Gral ein scheintoter Begriff. Wir hören jahraus, jahrein das Beste und die Besten, aber trotzdem ist unser Musikleben herzlich ungesund, weil an der Wurzel unkünstlerisch.

»Ein scheintoter Begriff«, sagte ich eben. Warum scheintot und nicht tot? Weil die demokratische Masse nicht imstande ist, die künstlerischen Ideale einer (im Lisztschen Sinne) aristokratischen Minderheit zu begraben. In dieser Minderheit feiert der Idealismus des Amerikaners seine Auferstehung. Diese wachsende Minderheit erblickt in der wahren Kunst ein Kulturbedürfnis und sie weiß so gut wie die Minderheit irgendwo, daß die Tonkunst höheren Zwecken dienen soll, als nur um den Beutel gewisser Leute zu füllen oder zum platten Vergnügen. Der Staat hilft, wie gesagt, aus Grundsatz nicht, so hilft denn der Privatmann. Erst wenn man unser Musikleben in seine abstrakten Elemente zerlegt, erst wenn man dann die Hindernisse für eine reinliche Musikkultur in Amerika begriffen hat, weiß man den Idealismus derer zu würdigen, die als Mäcene, als Lehrer, als Künstler, als Schriftsteller einen großartigen Kampf gegen üble Mächte führen, um Amerikas Musikleben vor dem Schicksale Roms zu retten. In dieser Herausarbeitung eines selbstlosen, zielbewußten und zähen Idealismus des einzelnen liegt die Kraft eines ausschließlichen Privatbetriebes. Man versteht dann auch, warum viele Amerikaner angesichts der erstaunlichen Leistungen des Privatbetriebes, sich scheuen, mit einem Mischsystem zwischen Privat- und Staatsbetrieb Versuche anzustellen. Ein Ergebnis des amerikanischen Systems verdient schließlich ganz besonders betont zu werden. Mag man denken wie man will über die Kunst als Geschäft und ausschließlichen Privatbetrieb, der zugleich die Voraussetzung und Folge dieser Auffassung ist, rein ökonomisch betrachtet hat das System bewirkt, daß der Durchschnittsmusiker in Amerika besser und in geregelteren Verhältnissen lebt als in Europa. Das wiederum hat er zum großen Teile der Zunftbestrebung der American Federation of Musicians zu verdanken. Allerdings würde unsereiner es vorziehen, wenn dabei weniger diktatorisch und geradezu kunstfeindlich zu Werke gegangen würde; denn für sie ist die Tonkunst lediglich ein Mittel zum Broterwerb, die Kunst für die Kunst aber ein mausetoter Begriff.

Dies sind meiner Meinung die ökonomischen und psychologischen Grundlagen des amerikanischen Musiklebens. Daß diese Verhältnisse nicht über Nacht wuchsen, leuchtet ohneweiters ein. Was ist nun geschehen, um ihre Entwicklung geschichtlich zu verfolgen? Vom engeren Standpunkte der eigentlichen Länderkunde lautet die Antwort: Sehr wenig. Die Literatur über das amerikanische Musikleben ist ja bereits ziemlich umfangreich und wächst beständig, aber die einschlägigen Bücher und Aufsätze behandeln mehr die Geschichte der Musik und der Musiker in Amerika, als die Geschichte des Musiklebens Amerikas. Wer beispielsweise den deutschen, englischen, italienischen usw. Einfluß wissenschaftlich erörtern wollte, würde sofort auf Schwierigkeiten stoßen. Nicht viel besser steht es um die sachgemäße Geschichte der Pflege einzelner Meister, wie Haydn, Wagner usw., der Musik in einzelnen Staaten und Städten, der Kirchenmusik, der Musik an unseren Hochschulen,

des Musikhandels, des Instrumentenbaues, des Musikverlages, der Oper, der Orchestermusik, der Kammermusik, der Chormusik, einzelner Musikgesellschaften, des behördlichen Interesses an der Musik, des Männergesanges, der amerikanischen Volksmusik und wie derartige Themen sonst noch alle lauten. Selbst um umfangreiche biographische und bibliographische Arbeiten ist es schwach bestellt. Wer sich wissenschaftliche Auskunft auf irgend einem dieser Gebiete sucht, muß sie sich aus Büchern und verzettelten Aufsätzen in Zeitschriften, ganz zu schweigen von den Tageszeitungen, in denen unsere besten Schriftsteller oft ihr Bestes niedergelegt haben, mühsam zusammensuchen und die ganze Literatur hat dazu doch nur selten den Wert von Quellenforschungen. Überdies ist sie fast durchwegs auf falschen geschichtlichen Voraussetzungen aufgebaut. Man übersah, daß die Amerikaner als Nation zwar erst seit 1776 bestehen, daß sie als Volk indessen viel älter sind und zwar genau so alt wie die Völker, die Amerika kolonisiert haben. Ohne Rücksicht auf völkerpsychologische Bedenken nahmen unsere Historiker bis vor kurzem an, daß im 18. Jahrhundert weltliche Musik nicht nur sehr primitiv bei uns war, sondern sogar verpönt und daß unser ganzes Musikleben mehr oder minder nur in einer noch dazu vorsintflutlichen Psalmodie (etwa Choralgesang) Ausdruck fand. Angesichts solchen Unsinns fiel es Referenten natürlich nicht schwer, wenigstens für das weltliche Musikleben Amerikas im 18. Jahrhundert eine einigermaßen sichere Grundlage zu schaffen mit seinen Büchern »Francis Hopkinson und James Lyon« (1905), »Bibliography of Early Secular American Music« (1905); »Early Concert Life in America« (1907). Eine Geschichte des Opernlebens Amerikas im 18. Jahrhundert ist seit Jahr und Tag Manuskript, da Referent noch nicht den verzweifelten Mut hatte, das der Menge unzugängliche Werk einem Verleger anzubieten. Glücklicherweise ist der Inhalt in stark gekürzter Form in der »New Music Review« zu finden.

Durch diese Werke sind die Anfangskapitel in den Allgemeingeschichten der Musik in Amerika eingestandenermaßen zum alten Eisen geworfen worden. Sie haben ferner bewiesen, daß Neu-Englands Rolle in der Entwicklung zwar nicht überschätzt worden, die der Mittelstaaten und des Südens aber gänzlich unterschätzt worden ist. Dazu kommt bei Ritters Pionierwerk »Music in America« (letzte Ausgabe 1895) ein empfindlicher Mangel an Sympathie für sein Adoptivvaterland. Diesen Mangel wenigstens kann man Elsons fließender, frischer »History of American Music« (1904) nicht vorwerfen, wiewohl es in mancher Beziehung Ritter nicht überholt, allzusehr Boston als den Nabel der Welt betrachtet und sich die Gelegenheit entgehen ließ, dem ungeheuren musikalischen Aufschwung des Westens gerecht zu werden. Howe-Mathew's »Hundred years of music in America« (1889) sei auch erwähnt als eine fleißige Sammlung geschichtlicher, namentlich biographischer Skizzen. Eine geschickte, aber etwas unkritische Kompilation ist der Band »History of American Music« (1908) in dem Sammelwerk »The American History and Encyclopedia of music«. Wertvolle Beiträge lieferte Krehbiel für die neue Ausgabe von Grove und gewisse andere enzyklopädische Werke, wiewohl seine Hauptverdienste in der musikalischen Ortsgeschichte New Yorks liegen. Ihm verdanken wir in der Hinsicht »The Philharmonic Society of New York« (1892), »Notes on the cultivation of Choral music in New York«

(1893) und ganz besonders seine »Chapters of Opera« (1908). Wertvoll als knappgehaltene Geschichte des Opernlebens in New York überhaupt ist dies Buch ungemein lesenswert als Niederschlag seiner mehr als 30 jährigen Erfahrungen als Opernrezensent. Nennt man dann noch Messiters »History of the choir and music of Trinity Church« (1906), so ist man beinahe am Ende brauchbarer Beiträge zur musikalischen Ortsgeschichte New Yorks. Um Boston stünde es noch schlimmer, wäre dieses München Amerikas nicht in der Allgemeingeschichte so liebevoll behandelt worden, denn abgesehen von Brooks nur als Kuriositätensammlung nennenswerter »Olden Time Music« und der gewissenhaften, fleißigen »History of the Händel and Haydn Society« von Perkins and Dwight, Band I (1883—1893) gibt es in Buchform fast nichts, das brauchbar und vor allem Europäern leicht zugänglich ist. Wenigstens würden europäische Musikbibliotheken kaum daran denken, sich Dwights fleißiger Darstellung wegen die dickbändige »Memorial History of Boston« anzuschaffen, oder um auf Philadelphia zu kommen, Scharf und Westcotts Geschichte dieser Stadt, in der viel, aber unkritisches musikalisches Material über die Geburtsstadt Francis Hopkinsons steht. So wären sie denn auf das ziemlich oberflächliche und noch dazu veraltete Buch von Armstrong »Record of the opera in Philadelphia« (1884) und Madeiras »Annals of music in Philadelphia and History of the Musical Fund Society« (1896) angewiesen. Neuerdings hat ein junger Historiker, namens Drummond, Beiträge zur musikalischen Ortsgeschichte Philadelphias in Zeitschriften veröffentlicht, die sich hoffentlich zu einer breiteren, methodisch sicheren Darstellung erweitern werden. Eine geschätzte, aber selten gewordene Broschüre ist Griders »Historical notes on music in Bethlehem« (1873, eine Niederlassung der mährischen Brüder). Große Vorsicht ist geboten gegenüber Sachses »The Music of the Ephrata Cloister« (1903), in der er mit großem Fleiß, aber gänzlich ungenügenden musikalischen Vorkenntnissen, die musikalischen Bestrebungen von Conrad Beissels Mystikergemeinschaft behandelt hat.

Chicago hat in Upton mit seinen »Musical Memories« teilweise einen Vorkämpfer gefunden und kleinere Arbeiten existieren über andere Städte, z. B. Cincinnati. Aber über die erwähnten Werke hinaus, liegt die musikalische Ortsgeschichte Amerikas fast völlig brach. Hier muß wacker gepflügt werden, bevor ein vernünftiger Mensch daran denken kann, wieder einmal eine Geschichte der Musik in Amerika zu schreiben oder überhaupt ein derartiges Werk, das Hand und Fuß haben und ein wirkliches Bedürfnis befriedigen soll.

Doch mit der Ortsgeschichte allein ist es auch nicht getan. Uns fehlt z. B. eine überhaupt irgendwie brauchbare geschichtliche Darstellung der amerikanischen Kirchenmusik. Hoods »History of Music in New England« (1856) beschäftigt sich nur mit Psalmodie, ist gänzlich veraltet und wird gänzlich unbrauchbar sein, wenn es Mr. Warrington gelingt genug Subskribenten (à $ 45) für seine monumentale Geschichte und Bibliographie dieses Gegenstandes in Amerika zu sammeln. Indessen wird auch dann noch nur ein enger Zweig der Kirchenmusik seinen Historiker gefunden haben, nicht aber die ganze Kirchenmusik Amerikas mit ihren erschreckend vielen Problemen. Nun erst die Geschichte der Oper in Amerika! Mit Ausnahme von Lahee's oberflächlichem kleinen Buch »Grand opera in

America« (1902) haben wir nichts über diesen Gegenstand. Auch mit unserer Literatur über National- und Volkslieder, soweit sie in Buchform zugänglich ist, können wir nicht viel Ehre einlegen. Das Beste ist noch Elsons »National Music of America« (1900). Obwohl es einem Bedürfnis abhalf, muß es seiner vielen Ungenauigkeiten wegen mit Vorsicht gebraucht werden. Was in Büchern und Broschüren über die Musik der Neger Amerikas zu finden ist, wird dem interessanten Gegenstande ganz und gar nicht gerecht. In den Zeitschriften findet sich manch wertvoller, kleiner Beitrag, aber es ist an der Zeit, daß endlich einmal mit wissenschaftlicher Methode die Lieder und Tänze der Neger gesammelt, gesichtet und auf ihren »weißen« Einschlag hin geprüft werden. Geschieht das nicht bald, wird es zu spät sein, und nebenbei gesagt ist das eine Aufgabe, die aus begreiflichen Gründen am besten und vielleicht nur ein wissenschaftlich und musikalisch vorgebildeter Neger amerikanischer Abstammung lösen könnte. Viel mehr Aufmerksamkeit ist der Musik der Indianer geschenkt worden. Nicht nur haben wir die Bücher von Fletcher und Curtis, die Veröffentlichungen des Bureau of American Ethnology, sondern annähernd zweihundert mehr oder minder brauchbare Aufsätze über den Gegenstand. Daß es aber in erschöpfender, sich auf alle ihre eigentümlichen Probleme und alle Indianerstämme in Betracht ziehender Darstellung behandelt worden ist, kann nicht gerade behauptet werden.

Unsere biographische und bibliographische Literatur ist, wie bereits gesagt, nicht reichhaltig. Gilmans »Mac Dowell« Biographie (1908), Uptons zweibändige Biographie von Theodor Thomas, die Biographien und Autobiographien über John Sullivan Dwight, Morris Steinert, Thomas Ryan, William Mason, Stephen C. Foster, des Referenten »Francis Hopkinson and James Lyon« und einige wenige andere umfaßt so ziemlich die Mehrzahl der wichtigsten Bücher. Vielleicht zu enthusiastisch, aber sehr brauchbar ist Hughes' »Contemporary American Composers« (1900). Bibliographisches im engeren Sinne ist bisher so gut wie nichts geleistet worden. Auf dem Grenzgebiete zwischen Bibliographie und Katalog bewegt sich Referentens bereits ewähntes Buch. Statt weiterer Bemerkungen sei für die Probleme der amerikanischen Musikbibliographie auf Referentens Studie »The Bibliography of American Music« in den Proceedings der »Bibliographical Society of America« (1904/5) hingewiesen. Sie erwähnt natürlich noch nicht den »Catalague of Dramatic Music« (1908) der Library of Congress, dem sich hoffentlich andere anschließen dürfen, und den augenblicklich im Erscheinen begriffenen, in Form einzigartigen Katalog der Allen Brown Collection zu Boston. Nennt man schließlich solche Bücher wie Spillanés »History of the American Pianoforte«, so hat man einen ziemlich guten Überblick über die Literatur, soweit sie für die Länderkunde in Betracht kommt. Zum mindesten hat man weitaus die meisten Bücher erwähnt oder angedeutet, welche in keiner größeren europäischen Bibliothek fehlen sollten, die das Musikleben Amerikas in den Bereich ihrer Interessen zieht. Uns Amerikanern selbst aber sollte es nachgerade klar werden, daß die musikalische Geschichtskunde unseres Landes noch sehr im argen liegt und daß wir es darum zum großen Teil uns selber zuzuschreiben haben, wenn in Europa so verworrene Begriffe über unser Musikleben vorherrschen.

3. Prof. Albert A. Stanley (Ann-Arbor, University of Michigan, Amerika): »Music in American Universities.«

Beginn 4 Uhr 35 Min. — Schluß 5 Uhr 5 Min.

The limitations of time will prevent any consideration of the historical side of our subject, nor would such a retrospect — interesting as it might be of itself — contribute to an understanding of our present topic.[1]) On the other hand no inquiry into the position held by music in American universities can be of value which does not rest upon the organic structure of the characteristic type of university common to that country.

It must be stated at the outset that the American type of university, as such, differs so materially from either the English or German concept, that, at the present time we have but one institution that conforms to the German, and no example of either the French or English type. The American university is an evolution from the college, but this evolution is rarely so complete that the line of demarcation can be drawn very distinctly. An important factor in this evolution has been, and is, the presence of a Graduate School, in which are grouped courses which represent true university work, conducted on strict university lines. The work in this school is independent of the undergraduate courses of study i. e., the courses leading to the degree of A. B. (Artium baccalaureus). This School — in which the work leading to the degrees of A. M. (Artium magister) and Ph. D. (Philosophiae Doctor) is done — in connection with the undergraduate department, and various professional schools-constitutes the American University. The work in the Graduate School in its standards, its methods, and its ideals, is of the type characteristic of the best German universities. Educational developments in recent years point unmistakably not only to the broadening and deepening of graduate work, but also reveal increasing insistence on the proper academic preparation of those who enter upon the higher education.

It is the opinion of many that the logical result of this will inevitably lead to a species of segregation, through which some of the stronger of the so-called universities of today will specialize in their work to such an extent that this Graduate School will so dominate that they will become universities in the German sense. As a corollary of this, the weaker institutions will pay less attention to graduate courses and become either training schools for the real universities — or will strive so to adjust their work that those who do not look beyond the A. B. degree will be better fitted for life. In other words, instead of dividing their energies, as at present, they will also specialize.

There are those who maintain that the English type of university, which rests on the college, is more in accord with the situation in America. When we consider that those, who with more or less tact and wisdom are attempting to make the change of front we have mentioned, are well nigh to a man scholars of German training and ideals, the

---

[1]) »Consult United States Bureau of Education.« Bulletin 1908, No. 4, A. O. G. Sonneck. »Francis Hopkinson and James Lyon«, pp. 28—29: 128—129.

weight of this argument and other significant facts place those who maintain this proposition in the minority.

It must be stated fairly at this point that others take the position that the present system is ideal; that the inspiration of a strong Graduate School, on the same campus, even with a tenuous dividing line, is a potent influence for good to all the students, one whose inspiration cannot be foregone; that it fulfills its double function absolutely; and that the only adverse condition at present standing as a barrier to the attainment of ideal results, is the lack of the necessary funds to maintain two practically distinct institutions. The lack of the necessary financial support involves the necessity of imposing so much strictly undergraduate work on the teaching staff, as to hamper the effectiveness of those whose attainments entitle them to be leaders in research, and thus fitted to guide those who wish to specialize in various fields. My European colleagues may be surprised to learn that there is any limit to the financial resources of our universities, but it is a factor to be reckoned with at all times. A special difficulty is interjected at this point by the lack of unanimity as to the exact line of division between undergraduate, i. e. college — and graduate, i. e., university work. The facts just cited are not to be construed as an apology for our type of university, but in explanation of conditions that bear on our specific subject. As preliminary to our statement of the actual conditions under which work in music must be done, the question of entrance examinations must be noted. In but few of our universities is music reckoned among the subjects that may be presented as a qualification for entrance upon courses leading to the first degree, A. B. There are many cogent reasons for and against this condition, but a consideration of these reasons would involve the discussion of so many factors not germaine to our topic that the fact will be mentioned rather than argued. Time will right this injustice — if injustice it be — and music, like any other subject, must justify its demands, *through results*, before making them subjects of controversy.

Taking conditions just as they are, it logically follows that the courses in music are grouped into two classes, representing undergraduate and graduate work. In the first group the courses are largely general, and may be either technical, or historical and critical, or both. In the second they are more specific, and should be based on research or a higher development of courses leading to a mastery of creative processes. In undergraduate courses, Harmony; Counterpoint; The History of Music; Analysis etc., constitute the average curriculum, while Canon, Fugue, Instrumentation, and Free Composition, with Seminary Courses in historical investigation, and technical subjects involving research, form a combination adapted to the needs of the graduate student. To my own university (Michigan), or Ann Arbor as it is generally known — the possession of one of the most complete and significant collections of musical instruments in the world (over 1200 specimens) has given an asset of great value, and has made possible courses in both of the great divisions, the graduate and the undergraduate. In the forme stress is laid upon the fundamental principles of the evolution of instruments, and upon their use

in modern music; in the latter, fuller investigation into the scientific problems suggested by the instruments themselves is made the basis of the work. In the undergraduate work reliance is placed on lectures, while in the more advanced work personal contact is the important factor.

Before considering a very unique and important side of the work in our universities let us for a moment enter into a labyrinth of statistic, from which if we emerge with any real information it will be only through the interposition of a kind providence. In addition to the Calendars of the universities themselves we may refer to two sources of information that are fairly accurate as to dates, but from which it is well-nigh impossible to gather the information necessary to full survey of the field. The first — a Bulletin[1]) issued by the U. S. Bureau of Education — a species of Cultur Ministerium — includes data gathered in 1907, and covers a very large field, including 334 universities and colleges. The most of them are eliminated by the qualification »of the highest grade«, and more to our purpose is the information given out by Dr. Rudolph Tombo.[2]) His inquiry is limited to 25 universities, a number large enough to include all whose standing is reasonably assured, and in which the attendance runs from 698 to 5675, including the enrollment for the summer session, or 698 to 4637 excluding these students.

Of the 25 universities in this enumeration, 10 include departments of music. These universities show a total enrollment of 35, 885, of which 1940 are enrolled in the department of music or 5·4 per cent approximately. These form Class A. Of the 10, six Western Universities show 18.985 students of which 1189, or 6·26 per cent pursue music. Four Eastern institutions with 16.900 students, show 751 music students, or 4·9 per cent.

Of the 15 remaining institutions 5 have courses in music, but no departments of music. These will be known as Class B. Hazarding a guess, based on the scant data given us by those in control, I should say that 800 — probably more — of the 21.792 enrolled are taking courses in music, or 3·65 per cent.

Of the unregenerate ten — who do not recognize music — some are restrained by lack of means, and others by excess of prejudice from furnishing facilities for such study. The total enrollment in these institutions is 17.466. Setting this number over against the grand total, we find that 77.227 per cent of the students in the complete group have access to some form of musical opportunity.

In the universities in which there are departments of music, analysis reveals the fact that in three, these departments are affiliated schools. »Affiliated« is a rather loose term, and may stand for an intimate or distant relationship. In one of them no courses are offered in the university; in another »Public School Music« and »Chorus Conducting« appear; in the third »Musical Appreciation« — which may mean much-or nothing — the »Development of Music«; and Harmony and Analysis constitute

[1]) Music Education in the United States. Schools and Departments of Music. Arthur L., Manchester, 1908, No. 4. Whole number 377.

[2]) »Science«, New York, December 25, 1908 and January 1, 1909.

the musical curriculum. Into the real conditions in others it would not be profitable to probe too deeply. In four, the department of music meets every reasonable demand. In most of these departments students who are not matriculated may enter, provided they meet university requirements as to age (these vary, from 16 to 18 years representing the limit), and satisfy the demands of the treasurer of the school, or of the department, we should have said. In but four of this Class (A) are the musical courses given in the university proper of the same standard as those found in Class B.

It will be seen when we consider quality as well as quantity, that these statistics do not reveal ideal conditions. When it is borne in mind that in some of these institutions (Class A) credit is given for singing in a chorus or playing in an orchestra, and that the line of affiliation with a practically independent school of music is so lovsely drawn that it may be stretched well nigh indefinitely, the force of the following statement will be realized. It is this: On the same basis, two of the universities in Class B could be included in Class A, did they so desire. By this process the number of students in that class would be more than doubled by a stroke of the pen. As we now emerge from the labyrinth, the full extent of which has not been perceived on account of extreme condensation of data given, the force of the statement made upon entering this maze will be perceived. Many things might be truthfully said regarding the facts discovered by our analysis, which will be left unmentioned, in the interest of the harmony that should characterize such a gathering as this, unless we consider the definition of music as »the theory of harmony and the practice of discord«, as the proper atmospheric condition. In explanation of many of these untoward conditions it must be urged that none but those who through the accident of birth have their lot cast on the western shore of the Atlantic, can fully appreciate the force of the opposition frequently encountered in the attempt to make music recognized as of cultural value. As a result of this attitude many who would walk are obliged to creep. At the same time I cannot wholly agree that the situation, at its worst, deserves the application of the Latin proverb »Aegrescitque medendo« (Virgil's Aeneid, 12 : 46). The remedy is worse than the disease.

In America we have to meet certain conditions — for which environment and lack of traditions are responsible — that do not enter into European university life at all. Many of our universities — notably the state institutions — are located in small towns or cities where the opportunity for hearing good music are practically nil.

Of what practical value are courses in the history of music, and especially such as specifically treat of the critical aspects of the subject, when the student knows no music whatever? Is it possible under such conditions to give work in any branch of music that shall possess vitality and inspiration, or any real value whatever? Could the Professor of Chemistry hope for success with no laboratory; the Professor of Literature, with no books; the Professor of Botany with no plants? They could all succeed as well, or better, than the Professor of Music who wishes to

arouse an interest in his art through knowledge of its products in localities where there is no music. Thus frequently, and obviously, it is the first duty of the conscientious musician — who, for some reason whose force it is difficult to realize, unless it be the recognition of a definite need, is thus obliged to »make bricks without straw« — to create a musical atmosphere. When he has given them music, much music, and good music, he may talk about it, and only then. The force of this will be realized by a concrete illustration which is worth hours of generalization.

Ann Arbor, a city with a population of that of Jena, Marburg, or Tübingen, say 18.000, contains a state university attended this year by 5580 students. Through the efforts of a special university organization, incorporated for this specific purpose, and numbering among its Directors, the President, and several Deans of important departments of the university, the following results have been accomplished in a little over one and one-half decades. A mixed chorus of 300 voices — this having been made possible through co-education — with the support of the very finest orchestras in the country, and enlisting the services of the greatest vocal artists, most of them of international fame, has given over sixty concerts. presenting works ranging from the »Messiah«, »St. Paul«, »Elijah«, to Dvořák's »Stabat Mater«, Brahms' »Requiem«, Berlioz' »Damnation of Faust« and Elgar's »Dream of Gerontius«. In addition to these choral concerts, a large number of symphony concerts, by leading orchestras, like the Boston Symphony, and Theodore Thomas, at which soloists like d'Albert have appeared; quartette concerts (Kneisel, The Flonzaley, etc.); and solo recitals by Carreno, Gadski, Paderewski, Schumann-Heink, Sembrich, and Ysaye, etc., etc., make up the remaining 120 concerts included in this series. These concerts have been furnished at an average cost, of say, 1 mark, 15 pfennigs each. In addition, during this period over 550 other concerts, many of which were devoted to chamber music have been given, — these at an average cost of less than one mark each. To many of these concerts students have free admission, and the larger recitals are generally preceded by analytical lectures. The programs have been, and are, made up from the classic repertoir with a due proportion of modern works, the greater weight being laid on the classic element. This does not exhaust the list. Eight series of Historical Lecture-Recitals have been presented, these series ranging from eight to fourteen concerts. Series of a similar nature, covering the evolution of choral music from the School of the Netherlanders, through Palestrina and Bach up to modern times, have been presented by a carefully selected choir of sixty voices — and supplemented by recitals of organ music representing the various periods covered. An orchestra an 54 players, in which every instrument of the Beethoven orchestra is present — has contributed its share to the musical development of the community. The four series last mentioned have been made possible through the establishment of a School of Music not included in the University, by the way, under the aegis of the same organization. In this School, instruction in practical, or applied, music is given by a corps of instructors headed by artists of superior and recognized attainments. This organization, with good will as its only endowment has

conducted a business — if you will — of over 150.000 marks each year. It has added to the resources of the University a magnificent concert organ of four manuals and seventy speaking registers; a large scientific collection of musical instruments (1200); a large library of orchestral scores — the whole representing a value of 650.000 marks. This material activity has been directed to the attainment of a definite artistic end. This has borne fruit in the interest of students in the wide range of courses in music offered., and in a distinct change in the attitude of citizens and students alike towards music. It may be stated that Brahms, Beethoven, Bach and Schumann are no longer mere names in the community, and that nothing but the best music, adequately interpreted, can find a hearing. The university library contains ample facilities for study, even for investigation, and possesses complete files of all the most important scientific musical journals and quarterlies. Once a year the whole university organism rests, that all who choose may listen to a great musical festival. When all the class-rooms and laboratories of a great university are closed in favor of Beethoven or Brahms, it means much more that a European can really appreciate, for — and here is the crux of the whole matter, and the explanation of much that may seem strange to him — in his environment, most fortunately, it is not necessary. But may we not pause long enough to ask the question, what European city of the same size and similarly situated can show greater opportunity for this specific means of culture than this? [1])

Were this the only community with such a record the statements just made would lose their force. Indeed they would not have been made. On the Pacific coast, a great state university has sustained a full concert orchestra of professional musicians. This orchestra, under the direction of the University professor of music gives concerts every week in an open air Greek Theatre situated on the campus. This University as well as the one just cited belong to Class B. A small community in Pennsylvania, under the guidance of the man who is responsible for the great interest displayed on the shore of the Pacific, gave for several years remarkable performances of the greatest works of Bach, to which flocked enthusiasts from every section of the country. Lack of time forbids mention of the work in other institutions in which definitely directed effort of this sort is producing like results, pregnant with great usefulness.

And now for the concluding section of this paper. This concerns the question of credit, and involves the consideration of two points: First, the general apportionment of credit; and second, the specific nature of the musical work for which credit is given. As to the first, credit towards graduation, by which is meant the securing of the A. B. degree, is reckoned either in terms of hours or of courses. A University hour means one hour of class-room work, per week, for one semester. A course, as a unit of credit measurement, covers the period of five hours through the entire week. A course may appear as a whole or some fraction of a course.

[1]) The writer, in quoting the work in his own university, begs to he absolved from any intention of unduly emphasizing its importance. It is used as an illustration of the character of the work done in many like institutions.

In most of the more important universities work in music counts the same, hour for hour, or course for course, as in any other subject. It is also considered as a subject worthy of selection, as a Major or one of the Minors in work for the A. M. or Ph. D. degree. Therefore it would seem to be more logical not to insist on musical degrees, which are too frequently the reward for writing music which oftentimes is of a nature demanding the administration of some form of a tonic, or for lines of research that stifle inspiration. The degree of Ph. D. can cover either research — which is of value — and all real coutributions are of value — or unusual attainment in the field of creation Although in America, as in Europe, the degree stands for scholarly attainments resting on original investigation, yet this may include specific creative work in art. Into the courses leading to the A. B. degree recent years have interjected an element of controversy. This concerns the question of giving credit for performance. In some quarters to mention this is to unloose the dogs of war, while in others it is admitted to be a logical outcome of the recognition of music as a university study. Putting prejudice to one side, the proposition is not unreasonable.

Technical studies leading to a mastery of crestive work in music receive credit. Studying about music is encouraged — why not music? The history of music written in words is admitted into the curriculum — why not the history written in notes? If one can read an old French play, or the German classics, only after he has mastered the French or German languages — why should he receive credit for his appreciative knowledge of the literature, and also for acquiring the means through which that knowledge is made possible, and the student who can play his Bach, Beethoven, Brahms, and Beethoven artistically, be told that such mastery as is necessary to that end is of no educational value in terms of university credit? The argument generally adduced that this is giving credit for the acquirement of technic may be turned back on the one who states it by asking. »What is the work spent in gaining a reading knowledge of a modern language but building up technic which may be used in the pursuit of literature — or of a dinner?« All of this may seen idle to my European colleagues but we are discussing American conditions and American problems. It must be stated fairly that no one dreams of giving credit for anything but definite and significant attainment in interpretation, judged by as rigorous standards as are applied to the advanced students in literature.

In my own university, which is admittedly German in the ideals from which it sprung, credit is given for such practical study as in done by regularly matriculated students who are qualified to do work of university grade. This work is taken in a School of Music which is legally not a part of the University, nor »affiliated«, further than is implied by this. When I say that these students — of which the number is very small, thanks to the restrictions imposed — are almost invariably leaders in their classes; that fully one quarter of them have taken their M. A. or Ph. D., it will occur to many that the practice does not involve any letting down of standards. Nor do the opportinities afforded by a fortu-

nate environment to do such work outside of the University, seem to affect the question, for two of our greatest universities, located in metropolitan cities, acknowledge the principle in their practice. After all, has not the young man who possesses real musical ability, and who has already acquired considerable technical facility, a real right to demand that he shall be allowed to continue his work in his art, under the inspiring influence of university environment, and thus become a no less thoroughly developed musician through his acquaintance with history, science or philosophy?

It would be interesting to cite the positions taken with reference to the entire subject by the men whose work has been of such a nature that their opinions are entitled to great weight, but the limitations of time will forbid dwelling upon them or even stating them.

To sum up — The peculiar organization of the American University makes imperative a treatment of music in accordance with the thereby — resulting conditions. Lack of unanimity in standards, and varying conditions of environment make statistics of little value. The question of environment referred to often makes obligatory the placing of stress on a duty whose force is not felt by those in European universities, that of furnishing the means through which the student body shall be brought into sympathy with the best in music. As one means of securing this desirable end, an extension of credit to cover interpretation may be defended. This last statement is offered with due recognition of the weight of many arguments that may be brought up against it, and also with perfect readiness to defend this particular thesis.[1])

Direktor O. G. **Sonneck** übernimmt den Vorsitz.

4. Prof. Liborio Sacchetti (St. Petersburg): »Les principaux moments de l'histoire de la musique profane en Russie.«

Beginn 5 Uhr 5 Min. — Schluß 5 Uhr 30 Min.

Les ancêtres de la nation russe se distinguaient par leur grande amour de la musique. »Il arriva un jour«, raconte l'historien Karamsine, »que les Grecs emprisonnèrent trois Slaves«. Au lieu d'armes, ils avaient sur eux quelques instruments musicaux. A la demande de l'empereur: »Qui sont-ils«, les étrangers répondirent, qu'ils sont des Slaves, qu'ils ne connaissent pas la guerre, qu'ils adorent la paix et qu'ils aiment la musique. En adoptant le christianisme en 988 nos aïeux s'approprièrent le chant religieux de l'Église Orientale. Le chant trouva en Russie un sol très favorable à son développement et atteignit un haut degré de beauté. J'ai eu l'occasion d'en parler au Congrès à Paris en 1900. Mon ouvrage est publié dans les Mémoires du Congrès.

Après s'être fait chrétiens nos ancêtres continuaient toujours de chanter leurs vieilles chansons. Les chansons populaires arrivèrent jusqu'à nous, et leur grand mérite esthétique est incontestable. On y trouve une

[1]) As this paper is introductory to an extended monograph on the subject, and the references are too numerous and detailed to be printed in full at this time they are omitted. The statements made there in can be thoroughly substantiated.

sincérité de sentiment, le reflêt de la vie psychique de la nation, suggérée par la monotonie et l'austérité de la nature environnante, qui provoque une lutte pénible et désolante pour l'existence, et par les conditions historiques et sociales défavorable, comme le joug des Mongoles et celui de la servitude, qui influèrent sur la formation du caractère national. Mais ainsi que les coups du destin ne parvinrent pas à briser la vigueur national du peuple russe, de même ces chants ne sont pas seulement l'expression musicale de la détresse: plusieurs d'entre eux sont pénétrés d'une force puissante, d'une témérité indomptable et d'une gaieté audacieuse. Ces chansons offrent un grand intérêt par leur rythme, leur tracé mélodique et leur harmonie foncière. La particularité rythmique des chansons russes consiste dans la domination du rythme asymétrique.

Elles sont basées sur des modes, qui ne correspondent ni au majeur, ni au mineur. Leur dessin mélodique ne forme presque jamais des arpèges, qu'on ne rancontre que dans les mélodies de l'époque harmonique. Il n'y a pas d'accompagnement dans les chants nationaux russes, mais ils possèdent une certaine polyphonie. Les choeurs ne chantent pas à l'unisson. Ils éxécutent des variantes du même chant, ce qui forme un contrepoint rudimentaire, non sans une originalité séduisante, mentioné par Melgounov, un des collectionnaires et investigateurs de la chanson populaire russe.

Les instrumentalistes populaires russes procèdent de la même manière. Il y a des indications sur les orchestres populaires, qui étaient composés principalement d'instruments à vent. Il existe encore maintenant des orchestres populaires, composés de cors de bois.

Les premiers représentants de la musique profane en Russie furent les jongleurs et les saltimbanques. C'étaient les hôtes nécessaires à toutes les fêtes; ils amusaient le peuple par leurs chansons, jouant de différents instruments, ainsi que par leurs récits, leurs plaisanteries, leurs tours de force et leurs réprésentations scéniques.

Pour ces amusements les artistes exigeaient quelquefois une récompense exorbitante et souvent ils se la procuraient par le vol et le pillage. Voyageant sur les grandes routes par troupes nombreuses, ils étaient dangereux pour la tranquillité publique. Le gouvernement prenait ses mesures pour restreindre leur vie de débauche et de désordre. Pourtant quelquefois les personnages haut placés ne dédaignaient pas les divertissements de ces artistes rustiques et leur donnaient asile dans leurs maisons. Il arrivait donc que les jongleurs et les saltimbanques avaient un domicile fixe.

Même le Tzar Jean le Terrible, malgré l'extérieur monastique de sa cour, aimait aux heures de ses jouissances relâchées les divertissements procurés par ces artistes frivoles et prenait part à leurs chansons et à leurs danses. Néanmoins acceptant ces dissipations dans sa vie privée, Jean le Terrible les trouvait nuisibles à la morale publique et exprimait le désir de détruire complêtement dans tout le pays, qui lui était assujéti, les amusements mondains accompagnés de musique et de danse. Les persécutions contre les jongleurs et les amateurs d'amusements musicaux se déploya dans toutes sa sévérité sous le régne du Tzar Alexis Michaïléwitch.

C'est de l'année 1649 que date une suite d'oukases ou ordonnances qui prohibent les amusements mondains accompagnés de musique profane et de danse. Une peine corporelle et une amende d'argent menaçaient ceux qui n'obéissaient pas à la lois.

Les persécutions s'étendirent même sur les amateurs de ces amusements. Une punition menaçait ceux qui donnaient place à ces espèces de divertissement dans leur vie privée en y introduisant les jongleurs. Pour en finir définitivement un ordre fut donné d'assembler tous les instruments musicaux, qui se trouvaient à Moscou; on en entassa plusieurs chariots, qui emportèrent ses objets défendus au bord de la rivière pour les livrer à un auto-da-fé solennel.

La cause de la poursuite de ces divertissements inoffensifs fut l'influence du clergé sur le Tzar Alexis Michaïlewitch, dont le caractère individuel ne ressemblait point à celui d'un sombre fanatique. Malgré les protestations des représentants de l'ascetisme morose il céda au charme des représentations scéniques. Elle furent introduites par une troupe allemande venue à Moscou en 1672. Les représentations théâtrales étaient accompagnées de musique. Ils produisirent une impression très favorable sur le Tzar et un édifice spécial fut érigé pour ces représentations théâtrales.

Les divertissements de la cour étaient inaccessibles au public. En 1674 à l'occasion de la proclamation solennelle de Théodor Alexéévitch pour héritier du trône, le Tzar donna un grand festin, auquel furent invités tous les boyards, les secrétaires du Conseil d'Etat et le clergé. La musique à ce festin fut représentée par un orchestre composé de différents instruments. Ce changement en faveur des amusements profanes était justifié par la considération, que les éxécutants n'étaient pas orthodoxe-grecs, mais des Allemands. Cependant, d'après les annales de la cour, parmi ces éxécutants se trouvaient des Russes-orthodoxes; c'étaient les serfs domestiques du boyard Artemi Sergeiwitsch Matwejew, administrateur du théâtre de la cour. Ce seigneur fonda une école theatrâle où l'on enseignait l'art scénique et la musique. Les élèves de cette école composèrent une comédie qui fut offerte au Tzar. Matwejew était un homme de goût et d'une éducation européenne.

L'éducation et la musique européennes furent définitivement introduites en Russie par Pierre le Grand, qui en fit l'objet de son attention particulière.

Cet homme de génie comprit l'importance de la musique comme stimulant dans les réunions publiques. La musique, selon ses ordres devait contribuer à l'éclat des procéssions d'apparât, des revues militaires etc.

Elle contribuait à égayer les »assemblées«. Pierre le Grand avait son propre orchestre, et les grands-seigneurs dans leur vie privée suivirent son exemple. La musique n'était pas toujours seulement un accessoire; elle s'introduisait souvent indépendamment des autres amusements dans les concerts, organisés par les mélomanes du temps. On invitait au service de la cour des musiciens de l'étranger. Il y avait parmis ces musiciens beaucoup de Suédois, versés dans l'art musicale. Pierre le Grand exigeait que les musiciens étrangers enseignassent aux élèves russes la

musique de l'Europe occidentale. Malgré tous les soins du Tzar pour le rehaussement de l'éducation musicale des Russes la musique nationale russe fut arrêtée dans son développement. On permît seulement d'éxécuter en public les chansons nationales russes, ce qui auparavant était considéré comme un péché.

Catherine I. tâcha de continuer l'oeuvre de la réforme commencée par Pierre le Grand. Elle envoya à l'étranger des étudiants de l'académie écclésiastique, ayant des aptitudes pour la musique, afin de préparer des maîtres de chapelle.

Sous Pierre II. la réaction se fit sentir partout, mais elle ne porta pas atteinte aux divertissements musicaux. Le monarque jouait du violon, aimait la musique et de ce temps les concerts furent à la mode. L'impératrice Anne était surtout préoccupée de donner de l'éclat et de la magnificence à son règne; elle voulût que sa cour ne céda en rien aux autres cours européennes.

L'impératrice Anne fonda à Pétersbourg l'opéra italien. Le chef d'orchestre fut Araja, qui était né à Naple et s'est distingué dans sa jeunesse comme compositeur d'opéras. En 1738 fut éxécuté »La forza dell'amore e dell'odio« dont la musique était d'Araja et le texte traduit en russe par Trediakowsky. Cet opéra était exécuté avec le texte russe au nouveau théâtre impérial de St. Petersbourg par des chanteurs russes. Les solistes et les choristes en étaient les élèves de la chapelle de la cour. Cette représentation peut être considérée comme le commencement des représentations d'opéras en langue russe.

Araja a composé quelques opéras, dont les libretti furent traduits en langues russe, française et allemande. Il composa aussi un opéra »Céphal et Procrisse« sur le texte russe original, écrit par Soumarokov, et qui fut donné en 1755, c'est-à-dire pendant le règne d'Elisabeth Petrovna. Il eut un grand succès et fut éxécuté par des artistes russes. Cependant cet opéra écrit sur un texte russe est dénué de tout autre élément national.

Vers le temps d'Elisabeth les tendances russes deviennent évidentes grâce à l'influence de Rasoumowsky, qui, tout en devenant noble, resta fidèle à ses goûts rustiques.

Pendant le règne de Catherine II. l'opéra national russe fit. de grands progrés surtout par les efforts de Fomine et de Matinsky.

Du temps de l'empereur Paul le développement de la vie sociale s'arrêta, ce qui influa sur les progrés de la musique. Les théâtres pourtant donnaient des spectacles même en français, quoique cette langue, comme tout ce qui était français, subissait la disgrâce. Ce n'est qu'au temps d'Alexandre I. que l'opéra français jouit d'un succès particulier.

Pendant le règne d'Alexandre I. se manifesta avec une force très considérable l'élément national dans l'opéra, dont l'Italien Cavos fut le représantant. Dans ses opéras la musique sur les chants nationaux russes alternait avec les mélodies du style italien, ce qui ôtait aux oeuvres de Cavos leur unité.

Pourtant, les opéras russes de Cavos atteignent un plus haut degrés de perfection que ceux, qui les précèdent. Ces derniers étaient plutôt des

vaudevilles. L'opera de Cavos »Jean Soussanine« est écrit sur le même sujet que »La vie pour le Tzar« de Glinka. Le précurseur de ce dernier fut Werstowsky, dont l'opéra »Le Tombeau d'Askolde« est plein de vie et porte le cachet du vrai caractère national russe. Glinka, dont le génie créa l'opéra russe et qui l'éleva à la hauteur des plus grands oeuvres de ce genre dans la musique européenne, est le grand chef de l'école russe, dont les plus jeunes représentants comptent dans leur nombre des noms illustres comme: Dargomijsky, Balakirev, qui fut directeur et chef de concerts de l'Ecole Musicale gratuite, fondée en 1862 ayant des tendances nationales très prononcées, Moussorgsky, Borodine, Rimski-Korsakow, Cui, Liadow, Glazounow (actuellement directeur du Conservatoire à St. Pétersbourg) etc., qui dans leur carrière musicale gagnèrent une si grande considération en Russie, ainsi que dans toute l'Europe, tachant de suivre la direction, indiquée par le génie de Glinka, empreint du caractère de la musique nationale russe. Par rapport à Glinka, Pierre Tschaïkowsky écrit: »C'est un phénomène étonnant, sans exemple dans le domaine de l'art. Un dilettante, jouant tantôt du violon, tantôt du piano, composant d'insignifiantes quadrilles, des fantaisies sur des mélodies italiennes à la mode, s'essayant aussi dans les pièces sérieuses (quatuor, sextuor), écrivant des romances, tout cela des banalitès dans le goût du temps, soudain vers sa 34me année créa un opéra, qui par le génie de la composition, l'élan, la nouveauté et la perfection technique de la forme le place au premier rang de tout ce qui est grand et profond dans l'art.«

A propos de la »Kamarinskaïa« de Glinka Tschaïkowsky s'exprime d'une manière suivante: »Cet homme tout en passant, sans avoir la moindre idée de composer quelque chose de plus grand qu'une simple et plaisante bagatelle, nous donne une oeuvre petite dans sa dimension, mais dont chaque mesure est le produit d'une force créatrice prodigieuse. Il y a presque 50 ans qu'elle est composée; nous pouvons dire pourtant que nous avons une vraie école symphonique, qui était renfermée toute entière dans la »Kamarinskaïa«, comme un chêne dans le gland.«

Pour compléter ses connaissances musicales Glinka alla deux fois à Berlin, afin de prendre des leçons de théorie de la composition chez Dehn.

La lutte contre le dilettantisme et le désir de fournir des moyens aux musiciens russes d'apprendre leur art en Russie, n'ayant pas besoin d'aller à l'étranger pour y chercher des instituteurs, ont provoqué l'apparition de la Société Musicale Russe, qui tâchait aussi de propager dans le public l'intérêt pour la musique symphonique, d'ensemble et de concert.

Avant la fondation de cette Société le public russe ne connaissait cette musique qu'au moyen des artistes étrangers, qui parfois venaient en Russie, et de la »Société Philharmonique«, qui faisait exécuter dans ses concerts des symphonies et des oratoires.

La Société Philharmonique de St. Pétersbourg fut instituait de la manière suivante. En 1801 il y avait chez le baron Rahl des réunions de musiciens de l'orchestre de la Cour et de quelques amateurs de la musique sérieuse. Il fut question, pendant une de ces soirées, des dernières oeuvres de Haydn et de Mozart. Le violoncelliste Bachmann lut devant l'assemblée

des lettres, reçues de Vienne, avec la description des succès grandioses de l'oratorio de Haydn exécuté en faveur des veuves et des orphelins de la société »Musikalische Witwen- und Waisen-Gesellschaft in Wien«. Après cette lecture on aborda la question d'éxécuter cet oratorio à Pétersbourg, avec le même but de bienfaisance. Cette nouvelle idée fut reçue avec enthousiasme et au mois de mars 1802 quelques philantropes et amateurs de musique s'unirent pour fonder une société de bienfaisance, qui avait l'intention de réunir un capital des revenus des concerts, où on devait exécuter plusieurs oratorios. Ce capital devait subvenir aux rentes annuelles pour les veuves de la société.

Les efforts des fondateurs furent couronnés d'un succès brillant. Le 24 et le 31 mars 1802 fut exécuté l'oratorio de Haydn »La Création« avec le concours de la Chapelle de la Cour.

L'intérêt grandissant dans la société russe pour la musique sérieuse provoqua l'institution de la »Société Symphonique« qui subsista à Pétersbourg depuis 1840 à 1850. Le manque d'argent fit cesser les fonctions de la Société. Pourtant on continuait à donner des concerts dans la salle de l'Université sous la direction de l'habile violoncelliste et directeur Charles Schubert. Ces concerts étaient occasionnels et furent donnés sans répétitions. Pourtant ils jouissaient des sympathies du public, qui les fréquentait en grand nombre.

En 1858 grâce aux soins de quelques membres de la Société Symphonique déchue s'organisa »La Société Musicale Russe«, dont le réglement fut signé par Sa Majesté le 1er mai 1859. Son Altesse la Grande Duchesse Hélène honora de sa haute protection la nouvelle Société; quelques unes des personnes augustes en devinrent membres et elle reçut le titre d'Impériale. L'initiateur et l'organisateur principal de la »Société« fut Antoine Rubinstein, qui en devint le chef. C'est à lui qu'elle doit la rapidité de son développement et son éclat d'aujourd'hui. Il tendait à faire connaître au publique les chefs-d'oeuvres de la musique ancienne et moderne, ainsi que ceux des compositeurs russes. La Société s'adressa à ces derniers en les priant d'envoyer leurs compositions, dont les meilleurs furent éxécutées, et pour encourager ces auteurs on institua plusieurs concours pour les différents genres d'oeuvres de musique. Les compositeurs russes répondirent à cet appel et les compositions affluaient nombreuses. Les exécutants aux concerts de la Société furent les artistes des orchestres des théâtres impériaux (plus tard exclusivement de celui de l'opéra russe), le choeur de la Société, les artistes russes et d'autres venus de l'étranger. L'orchestre jouait sous la direction d'Antoine Rubinstein, qui par son énergie et son entrain excitait le sentiment artistique des exécutants à l'approbation générale du publique.

»La Société Musicale Russe« dans ses soins de propager l'intérêt pour la musique sérieuse n'oubliait pas la réalisation de son autre but: l'éducation des musiciens. Elle fonda à St. Pétersbourg une École Musicale, qui reçut plus tard le nom du Conservatoire. En tête du Conservatoire se trouve le Directeur. Antoine Rubinstein en fut le premier. L'organisation primaire de cette école fut l'oeuvre de cet énergique artiste. Il invita au Conservatoire en qualité de professeurs les meilleurs musiciens de la Russie et quelques artistes de l'étranger.

Le Conservatoire lui doit sa haute considération qui l'a mise au rang de ceux de l'Europe. Comme preuve de ce fait quelques personnes étudiants aux autres conservatoires européennes venaient finir leur éducation musicale au Conservatoire de St. Pétersbourg.

La sympathie croissante en Russie pour la musique sérieuse necessita l'institution des sections nombreuses de la »Société Musicale Russe« et des Écoles musicales.

La première de ces sections fut formée à Moscou, dont le Conservatoire, grâce aux soins de Nicolas Rubinstein, peut être placé au même rang que celui de St. Pétersbourg.

La culture musicale, si brillante dans la Russie moderne, a pour base l'éducation musicale, posé par Pierre le Grand, qui invita les musiciens étrangers pour instruire les russes dans l'art musicale de l'Europe occidentale. Le nom de l'Empereur-Réformateur, en grecque Πέτρος, signifit pierre.

Sur cette pierre est basé toute la culture moderne de la nation russe avec la culture musicale y comprise. Cet édifice grandiose de la culture musicale en Russie est couronné par la pierre précieuse, dont le nom est Antoine Rubinstein, qui, ayant organisé la Société Musicale Russe, ses conservatoires et ses écoles de musique, a créé aussi la position sociale du musicien russe. Lui même était un des plus illustres virtuoses du XIX. siècle, parcourant le monde, pour l'enchanter avec son art divin, que nomme Monsieur Hugo Riemann, dans son livre »Geschichte der Musik seit Beethoven« — »diese moderne Wiedergeburt der »Fahrenden Spielleute«. Antoine Rubinstein avait pour encêtre le jongleur et le saltimbanque de la Russie ancienne et avec eux était hors de loi. Voici ce qu'il raconte dans son Autobiographie: »Un jour (dans les cinquentième années du siècle passé) je faisais ma dévotion dans la Cathédrale de Kazan. Après la confession je m'approche de la table pour inscrire mon nom sur le régistre. Le diacre me demande: »Votre nom, votre rang, votre état.« Je répond: »Rubinstein, artiste.« »Est-ce que vous servez au théâtre?« Je répond: »Non.« »Peut-être donnez-vous des leçons dans quelque institut?« Je répond de nouveau: »Non.« Le diacre et moi, devenant perplexe, nous nous taisons. »Mais, dis-je, je suis artiste-musicien.« »Oui, je comprends, mais servez-vous?« s'enquéris le diacre: »Je vous répète, que je ne sers pas«. »Mais qui êtes-vous donc, comment dois-je vous inscrire?« Cette interrogatoire se prolongeait plusieures minutes.

Je ne sais, quelle aurait été sa conclusion, si le diacre n'eût eu la bonne idée de me demander: »Mais qui est votre père?« Je lui répond, qu'il était négociant de seconde guilde. »Voilà à prèsent nous savons qui vous êtes«, s'écria le diacre ravi, »ainsi vous êtes fils de négociant de seconde guilde«. »Cet examen,« continue Antoine Rubinstein, »et cette définition de ma position sociale ont produit sur moi une forte et ineffaçable impression.«

Évidemment en Russie il n'existait pas d'état d'artiste-musicien, reconnu par tout le monde, déterminant sa profession, sa position sociale d'un homme, travaillant et souvent consacrant toute sa vie à son art, à la musique, qui le nourissait lui et sa famille. Il y avait des artistes-architectes, peintres, sculpteurs, acteurs, mais il n'y avait pas

d'artistes-musiciens. En effet, qui était en Russie Glinka? un propriétaire, un gentilhomme de la province Smolensk. Sérow etait un employé du département de poste.

En un mot, tout ce qui s'occupaient de la musique, non seulement les exécuteurs, mais aussi les créateures dans cet art étaient ou des gentilhommes, ou des employés, ou servaient au théâtre, ou étaient des pédagogues dans des écoles d'état ou privées. Est-ce que la position indépendante d'un artiste-musicien, comme position sociale, comme état est impossible en Russie? Le diacre m'a suggéré une pensée, m'a proposé un problème. Et dans quelques années ce problème fut résolu.

Les conservatoires en Russie ont créé de leurs élèves toute une nouvelle classe de citoyens et de citoyennes, qui portent le nom »d'artistes liberaux« dans le domaine de l'art musicale.

4. Sitzung: Samstag, den 29. Mai, vormittag 9 Uhr 15 Min. bis 9 Uhr 50 Min.

Unter Vorsitz von Direktor O. G. **Sonneck** spricht:

Dr. E. Bernoulli (Zürich): »Über die Schweizerische Musikgesellschaft.«

Beginn 9 Uhr 15 Min. — Schluß 9 Uhr 45 Min.

Die Schweizerische Musikgesellschaft wurde begründet im Jahre 1808 zu Luzern. In die ersten Jahrzehnte ihres Bestandes gewährt uns einen recht erwünschten Einblick folgende Sammlung, deren Aufbewahrungsort die Stadt-, neuerdings auch Universitätsbibliothek von Bern ist. Karl Nef zitiert sie ausdrücklich in dem Band der Bibliographie der schweizerischen Landeskunde, dessen Titel lautet: »Schriften über Musik und Volksgesang«, Bern 1908, einer verdienstlichen Katalogarbeit betreffend das schweizerische Musikwesen. Rubrik 4 umfaßt dort die »Anstalten, Vereine und Feste des 19. Jahrhunderts« und gleich an fünfter Stelle finden wir genannt: »Konzertprogramme, Zirkulare, Abzeichen und Erinnerungen aller Art von den Festen der Schweizerischen Musikgesellschaft von 1808 bis 1830.« Es steckt nun aber noch mehr hinter dieser Definition, insofern erstens die gedruckten Hauptdokumente für sämtliche Zusammenkünfte der Institution, 18 an der Zahl, vereinigt vorliegen und zweitens außer den jeweiligen offiziellen Sitzungsreden der Jahrespräsidenten, auch die Protokolle und drei Exemplare der Statuten aufbewahrt sind. Über die letzteren gestatten Sie vor allem andern einige kurze Bemerkungen. Sie existieren gedruckt in der Fassung von 1810, wo sie am Gründungsort Luzern ausgegeben sind als: »Organisazion der im Jahr 1808 errichteten Schweizerischen Musikgesellschaft, neu revidiert und angenommen in ihrer dritten Versammlung den 11. Heumonat (Juli). Ferner etwas modifiziert in einzelnen Punkten erschienen sie 1824 wieder in Luzern und abermals revidiert 1829 in Zürich, hier zuerst mit dem uns geläufigeren Titel »Statuten« bezeichnet. In der ersten Fassung wird einleitenderweise gewiß mit Recht bemerkt: »Seit zwey Jahren bestehe dieser frohe Verein unzähliger Musik-Freunde in unserem Vaterland mit einem Enthusias'm, der Verwunderung erregt«. Weiter heißt es zu guter Orientierung: »Die Schweizerische Musikgesellschaft sei vorzüglich dazu geeignet, die Tonkunst

in ihre schönen Rechte zu bringen« . . . »Musikliebhaber aus allen Kantonen versammeln sich nun jährlich einmal in einer frey gewählten Schweizer-Stadt, in der schönen Absicht, ein großes Meisterwerk daselbst aufzuführen, Kompositionen ihrer Mitglieder zu beurtheilen, dieselben öffentlich bekannt zu machen, jungen, aufkeimenden, schweizerischen Künstlern aufzuhelfen, . . . und auch fremde Kunst auf eine unsern Zwecken entsprechende Weise zu ehren. Möge sie auf unsere spätesten Nachkommen fortdauern und so zur Ehre des Vaterlandes und zu Beförderung allgemeiner Humanität gereichen!«

Die Schweizerische Musikgesellschaft ist also aus Dilettantenkreisen hervorgewachsen und gewiß bedeutete die Eintrittsgebühr von vier alten Schweizerfranken eine Summe, die auch jugendlich begeisterten Interessenten nicht unerschwinglich war.

Die eventuelle Aufnahme als Mitglied erfolgte nach Vorschlag einer Kommission, die aus den Zentralbeamten und den sogenannten »Korrespondenten« jedes Kantons bestand. Als Kandidaten mußten Bewerber durch die eben genannten Funktionäre zuerst 14 Tage vor der betreffenden Jahresversammlung vorgeschlagen sein; später — 1824 — wurde dieser Termin hiefür auf drei Monate zurückgeschoben. Deutet schon eine solche Änderung auf stärkeren Zudrang der Kandidaten, so tun es noch mehr die genaueren Bestimmungen in den späteren Statuten (1824 und 1829), daß je nach dem Aufführungsort und der Beteiligung der Kantone, auch je nach dem musikalischen Bedürfnis der Gesellschaft, die Kandidaten berücksichtigt werden sollen und unter keinen Umständen mehr als 30 zu gleicher Zeit.

Doch Sie hören gewiß lieber, statt trockenen Paragrapheninhalts, die persönlich gefärbten Worte C. M. v. Webers, der 1811 das Fest in Schaffhausen besuchte. »Ich muss gestehen«, schreibt er, »dass das Ganze meine Aufmerksamkeit in hohem Maasse auf sich zog: der kühne, einzige Gedanke, alle Musikfreunde und Ausüber eines Landes aus allen Teilen desselben zu einer bestimmten Zeit in einer jährlich neu zu wählenden Stadt zu versammeln und hier an der Aufführung eines grossen Werkes sich gegenseitig zu erfreuen, zu belehren und Proben der während dieser Zeit getanen Fortschritte abzulegen, konnte nur von Herzen und Männern geboten werden, die mit warmer Liebe für die Kunst und dem vollendetsten Eifer für sie, auch Einigkeit genug besitzen, keine Aufopferung zu scheuen, und zum Wohl des Ganzen zu wirken. Jeder ist verbunden, auf seine Kosten zu reisen, nur in der Stadt selbst ist ein Einquartierungsbureau errichtet, von der er die Weisung erhält, in welchem Privathause er wohnen könne und freudig wird jeder solcher Gast vom Hausherrn empfangen. Auf die Ausführung selbst war ich sehr begierig. Leute, die sich nicht kennen, ein Direktor, der nur Wenige ihren Fähigkeiten gemäss kennt und daher auch dem Zufall überlassen muß, ob die Würdigsten an den wichtigsten Stellen stehen usw., und zu alledem, um die Kosten für die Mitglieder nicht zu bedeutend zu machen, nur eine einzige Probe — wahrhaftig, wenn ich alles dies zusammenrechnete, schien mir ein trauriges Fazit zu resultieren. Desto angenehmer wurde ich vom Gegenteile überrascht und ich muss gestehen, dass ich nie geglaubt hätte, dass nach allem dem, was

ich vorausgeschickt habe, ein solches Ensemble zustande zu bringen wäre. Herrn Tollmann aus Mannheim, gegenwärtig Musikdirektor in Basel, gebührt vor allem ein ausgezeichnetes Lob wegen seiner fleissigen und feurigen Leitung des Ganzen« . . . (Sämtliche Schriften, kritische Ausgabe von Geo. Kaiser bei Schuster und Löffler 1908; S. 25).

Weber ist aber trotzdem kritisch genug, daß ihm die teilweise ungünstigen akustischen Verhältnisse des Kirchenraumes, wo auch Solowerke produziert wurden, natürlich auffallen. Indessen gewinnt man beim Lesen seiner Schilderung den Eindruck, ja man liest wohl mit Recht sogar zwischen den Zeilen heraus, daß der Komponist es wirklich angenehm empfand, auf Vorschlag von Hans Georg Nägeli als außerordentliches Ehrenmitglied aufgenommen zu sein und als solches auch den Sitzungen beiwohnen zu können.

Einzelne weitere Punkte der Statuten müssen immerhin erwähnt werden:

So ist es in denjenigen von 1824 ausdrücklich hervorgehoben: . . .

a) Bei der Auswahl der Musik für das Grosse Konzert sei möglichst das Gesellschaftsarchiv zu benützen.

b) Die Mitglieder der musikgebenden Stadt hätten sich anheischig zu machen, »alle Vorproben auf ihre eigenen Kosten zu halten« usf.

c) »Dass, da nur wirklichen Mitgliedern oder Ehrenmitgliedern die Führung des Orchesters übertragen werden soll, denselben keine Besoldung, sondern höchstens, nur nebst dem herzlichsten Dank der ganzen Gesellschaft eine Gratifikation abgereicht werden darf, welche jedoch die Summe von 150 Frs. in keinem Falle übersteigen soll«.

Vier Jahre später (Zürich, 1829) wurde dann freilich dennoch der Zusatz eingeschoben:

»In ausserordentlichen Fällen soll indess einer jeweiligen Central-Commission die Befugnis ertheilt seyn, ausser obigen 150 Frs., noch über 300 Frs. zu verfügen; um damit schweizerische Künstler oder Künstlerinnen, welche von ihr zu den Musikaufführungen berufen worden, nach Umständen auf angemessene Weise zu honorieren«.

d) Dagegen blieb bestehender Grundsatz, »dass für die Produktion am kleinen Conzerte, ohne besondere Anordnung von der Gesellschaft selbsten, Niemanden eine Gratifikation gegeben werden kann«.

Die Vereinseinnahmen, wohlgemerkt, scheinen allem nach, nur aus den Eintrittsgeldern für die Konzerte und den Aufnahmsgebühren, nicht etwa noch aus Jahresbeiträgen bestanden zu haben, wenn man nicht gelegentliche Privatspenden mit in Anschlag bringen darf.

Aus den Statuten leuchtet ein Idealismus hervor, der uns vielleicht naiv anmuten mag, der aber nicht zu unterschätzen ist. Die Tendenz, welcher die Schweizerische Musikgesellschaft huldigte, zeigt sich nun aber auch in den Veranstaltungen bei ihren periodischen Zusammenkünften.

Sie haben von dem großen und dem kleinen Konzert gehört. Charakteristisch für die Programme der beiden jeweiligen Festkonzerte ist es, daß dasjenige des ersten aus größeren Orchester- und Chorwerken, oder wenigstens aus Bruchstücken davon bestand, wobei speziell einzelne Chorwerke in verschiedenen Städten wiederholt wurden; das Programm

des zweiten Konzertes dagegen sich vorwiegend aus Ouvertüren und Kompositionen für Soloinstrumente sowie aus Solo- und Ensemblevorträgen für Gesang zusammensetzte. Hiebei also kamen statutengemäß auch Mitglieder mit eigenen Geisteserzeugnissen zu Worte.

Werfen wir zunächst einen Blick auf die Programme der sogenannten »Großen Konzerte«. Mit Vorliebe wurden dafür Werke von Haydn gewählt. Gleich das allererste Große Konzert in der Xaveriankirche zu Luzern, den 28. Brachmonat (Juni) 1808 brachte eine Sinfonie und eine Reihe von Arien, Terzetten und Chören aus der »Schöpfung«. Es war ein erster tastender Versuch; denn, wie das Programm zeigt, wurde die Reihenfolge der einzelnen Nummern im Oratorium durchaus nicht streng innegehalten. Man begann mit dem Rezitativ »Und Gott schuf den Menschen nach seinem Ebenbilde« und mit der anschließenden Arie »Mit Würd' und Hoheit angethan« aus dem zweiten Teil. Man schloß aber mit der Schilderung von der Erschaffung der Gestirne, d. h. mit Rezitativ und Arie von Uriel sowie mit dem Terzett und Chor: »Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre« — »In alle Welt ergeht das Wort«, also mit dem Finale des ersten.

Auch 1809, zu Zürich, führte die Schweizerische Musikgesellschaft eine Haydn-Sinfonie auf, diesmal zusammengestellt mit Psalm 100 von Händel: »Jauchzet dem Herrn!« und dem Hallelujah aus der »Schöpfung« von F. L. A. Kunzen, königlich dänischem Kapellmeister. Von ihm war zu Luzern bereits eine Ouvertüre zur Eröffnung der zweiten Abteilung mit auf dem Programm gewesen, als die einzige Komposition, die nicht von Haydn stammte.

Weiterhin erscheint Haydn an der Tagesordnung 1811 in Schaffhausen mit dem ersten und zweiten Teil der »Jahreszeiten«; zugleich kamen an die Reihe Beethovens C dur-Sinfonie, also die erste (ausdrücklich lautet ein Programmvermerk dazu: »Wiener Edition«); ein »Vater unser« von Himmel und ein D dur-Gloria von Abt Vogler.

Auf dem Programm der Berner Versammlung 1813 ist genauer gemeldet, welche Haydn-Sinfonie hier ertönte, nämlich diejenige in Es dur, Opus 95.

Sie ging dem Beethovenschen Oratorium »Christus am Oelberg« voran, einem Chorwerk, das zweimal noch einen Bestandteil der großen Darbietungen bildete, nämlich 1823 in Lausanne, wiederum mit vermutlich derselben Haydnschen Sinfonie vereint. Wenigstens spricht das Protokoll von ihrer Tonart Es dur, und erwähnt dazu, Herr Beutler von München, ehemaliger Musikdirektor in Bern, habe sehr geschickt die Violinvariation des Andante vorgetragen (exécuta très habilement la variation de violon qui se trouve dans l'andante). Es mag also eine der zwölf englischen Sinfonien gewesen sein, Nr. 1 der Breitkopf & Härtelschen Ausgabe.

Auch die damals erst ein paar Jahre alte Freischützouvertüre erklang in Lausanne und die Begeisterung für die Oper reflektiert sich noch weiter auf originelle Weise, wie wir später sehen werden. Um rasch auf die Versammlung in Bern zurückzugreifen, wird mit Stolz als Nr. 6 und 7 in deren Programm genannt: »Credo« und »Gloria« aus der neuesten Messe von Cherubini, 15 Jahre später, 1828, in Neuenburg wiederholt.

Bern hat sich späterhin noch weiter um Cherubini und ferner um Weber verdient gemacht, indem es das »Dies irae« aus des Ersteren Requiem sowie des Letzteren Cantate »Kampf und Sieg« vor die Öffentlichkeit brachte.

Zweitens war das Oratorium Beethovens die Schlußnummer des ersten Konzertes in Genf, 1826, das begann mit desselben Meisters D dur-Sinfonie und ferner den ersten Teil von Mozarts Requiem sowie ein Fragment des Oratoriums »Deborah und Sisera« von Guglielmi bot.

In Neuenburg erscheinen von Haydn auf der Bildfläche: »Les 2de, 3me e 7me des sept paroles de notre Seigneur sur la croix, suivie de la finale ou Tremblement de terre.«

War schon 1813, beinahe entgegen dem Usus, auch ins zweite Konzertprogramm eine Haydn-Sinfonie mit aufgenommen worden, so sind nun vollends wichtig die folgenden Versammlungen für die Propagation der Haydnschen Kunst.

In Freiburg bestand 1816 die »Kirchenmusik« aus der Schöpfung in drey Abtheilungen, ganz!

Zürich hatte für 1818 die vier Jahreszeiten in petto. »Unvorhergesehener Umstände wegen« mußten sie aber »zurückgezogen werden« und an ihrerstatt wurde nun ein neues Oratorium, »Moses Sendung« von Conradin Kreutzer, Ehrenmitglied der Gesellschaft, aufgeführt. So fiel Basel 1820 die Ehre der Uraufführung in der Leonhardskirche zu.

Als Einleitung des berühmt gewordenen Konzertes diente das erste Allegro der Sinfonie von Beethoven in D dur. Auf dem betreffenden Zettel heißt es: »Durch die aeusserst gefällige Mitwirkung einer grossen Anzahl Gesangs- und Instrumenten-Musik-Liebhabern von Basels Einwohnern sieht sich die Schweizerische Musikgesellschaft im Stande, dieses Meisterwerk der Tonkunst in seinem ganzen Umfange aufführen zu können. Der Gesang wird mit mehr als 100 Personen besetzt seyn, und wahrscheinlich durch eine grössere Anzahl von Instrumenten begleitet werden«. Der nachträgliche Bericht in der »Züricher Zeitung« am 23. Junius, unter der Rubrik »Schweiz« lautet auch dementsprechend: »... So hat die Kirchenmusik, deren Gelingen immer höchstes Strebeziel der Gesellschaft ist und bleibt, auch diesmal ihre mächtige Wirkung auf alle Anwesenden bewährt. Wer vor Bewunderung und Entzücken über das Haydnsche Prachtwerk »Die Jahreszeiten« noch Worte finden konnte, versicherte, eine solche Wirkung eines starkbesetzten Chores und Orchesters noch nie gehört zu haben; was besonders an dem zahlreichen Baseler Chor-Personale umso überraschender und umsomehr zu loben war, als daselbst sonst noch keine höhere Gesangsanstalt existiert (ich erinnere an die Nägelischen Institute in Zürich dagegen), die aber nun wahrscheinlich durch dieses glückliche, so glänzende Ereignis ihre Veranlassung und Begründung gefunden hat.«

In der Tat begründete, wie das in der Festschrift des Baseler Gesangvereines (Basel 1899) anziehend erzählt ist, bereits 1821 Tollmann, der Leiter mehrerer schweizerischer Musikfeste, da er auch 1820 an der Spitze gestanden hatte, einen eigenen Übungsverein. Weil nun aber das Instrumentale hier doch den ersten Platz einnahm, erfolgte durch Ferdinand Laur 1824 die Gründung des Baseler Gesangvereines. Es mag interessieren,

bei dieser Gelegenheit zu vernehmen, daß, gemäß Protokollbeschluß von 1828, »die Kommission womöglich trachten solle, bei Anschaffung neuer Musikalien auch zur Abwechslung heitere Musik anzuschaffen, obwohl im allgemeinen der bis dato von der Kommission befolgte Grundsatz, ernstere und großartigere Musik anzuschaffen, als am besten geeignet, unseres Vereines Dauer zu begründen und guten Geschmack zu befördern, gutgeheissen wird.« (S. 7.) Der Berichterstatter der Festschrift fährt fort: »Es folgt im Anschluss daran die Anschaffung der »Schöpfung« und der »Jahreszeiten« von Haydn; das war die Konzession an den Geschmack der weniger Seriösen. Man wird zugeben, dass ernsthafte Arbeit auf ernsthafter Grundlage geleistet, unseren Verein begründete.«

St. Gallen, 1825, hatte die »Schöpfung« gewählt und im Protokoll äußert der Referent: »Haydns unvergleichbare Komposition wurde von Anfang — von dem für jedes Orchester schwierigen Chaos an — bis ans Ende, trefflich und den heikelsten Kenner befriedigend, ausgeführt — kräftig und mächtig waren die wohleinstudierten Chöre und die reizenden Soli in gute Hände gelegt«.

Heutzutage würden vermutlich auch Dilettanten beinahe empfindlich werden, wenn man ihnen das »Chaos« aus der »Schöpfung« als Prüfstein ihres Könnens vorzuhalten wagte, ob in allen Fällen mit unweigerlichem Recht, wäre vielleicht zu fragen.

Von den anderen großen Wiener Meistern ist speziell Beethoven bereits genannt worden.

Außer der ersten und zweiten Sinfonie kam 1829 in Zürich auch die A dur-Sinfonie, 1830 in Winterthur die Eroica (l'héroique) an die Reihe. Über die Siebente läßt sich die »Neue Züricher Zeitung« Nr. 65 vom 15. August folgendermaßen vernehmen: »Die Beethovensche Symphonie, die mit vieler Kraft und Uebereinstimmung gegeben wurde, trägt, wie Alles, was der grosse Meister geschaffen, einen originellen Charakter an sich; die darin vorkommenden Harmoniesätze sind ausgezeichnet schön zu nennen. Sie fand grossen Beyfall.« Im Protokoll von 1830 heißt es: »Die kräftige, genaue und sichere Leitung des talentvollen Künstlers Max Nast erweckte den Muth Aller, und die so schwierige Beethovensche Symphonie gelang über Erwartung zur Freude des Führenden und des ganzen Orchesters«.

Mozarts Sinfonie à grande Orchestre aus C dur leitet das Konzert 1810 in Luzern ein; Händels »Halleluja« in Mozarts Bearbeitung bildet den »Beschluß«.

1812 in Zürich werden eine Reihe von Stücken aus Händels »Messias«, zweifellos in Mozarts Bearbeitung, gesungen, außerdem von Mozart selbst das Requiem mit dem Dies irae, also Nr. 1 bis 7 inklusive und — der erste Teil des »Davvide penitente« — Mozarts Osterkantate betitelt. »Die Schwierigkeit mehrerer dieser Stücke« wird bereits im Zirkular an die Mitglieder hervorgehoben. »Es wird daher den sämtlichen Freunden, welche an der Musik thätigen Antheil nehmen wollen, die sorgfältigste Vorübung empfohlen. Die schwierigsten Stücke mögen folgende seyn: Für die Singstimmen die Fugen »Christe eleison« im Requiem und »Amen« im »Messias.« Sowohl für Singstimmen als Instrumente der Schlusschor der Osterkantate«.

Um 2 Uhr nachmittags, wie stets, war Probe, diesmal im Großmünster.

In diesem Sinne hatte bereits 1811 die Anweisung gelautet: »Auch dieses Jahrs können aus bekannten Gründen nur diejenigen thätigen Antheil an dem Konzert nehmen, die sich am 21sten bey der Probe einfinden«.

Das zweite Konzert in Zürich 1812 fand im Kasino statt. Eine Ouvertüre und Variation für Harfen und Blasinstrumente von Nägeli verleihen ihm sofort die Signatur, ebenso wie Rezitativo und Aria mit obligater Flöte aus Winters »Macht der Töne« und im zweiten Teil z. B. eine »Ouvertüre, komponiert von Herrn Jos. von Bayer von Rorschach, Mitglied der Gesellschaft«; im dritten »Rezitativo und Aria von F. G. Auberlen, Musikdirektor in Schaffhausen, Mitglied der Gesellschaft«.

Vielfach sind die Blasinstrumente und insbesondere die Holzblasinstrumente solistisch vertreten in den kleinen Konzerten. So ist in Bern 1813 eine Programmnummer »Adagio und Variationen« für Flöte von Fürstenau, gespielt von Herrn Pfarrer Metzger in Schaffhausen. Daneben produzierte sich Schnyder von Wartensee mit »Variationen für den Flügel mit großer Orchesterbegleitung«. In Freiburg spielte derselbe Künstler ein Mozart-Konzert. Und ein Flötenkonzert von Müller prangte daneben auf dem Programm. Mehrfach trat ein Herr Ott-Imhoff von Zürich als tüchtiger Klarinettist auf; so in Lausanne. In St. Gallen hörten die Teilnehmer eine ganze Reihe von Variationenwerken: für Flöte, für zwei Waldhörner, sogar für Fagott und Oboe und ferner für ein mir unbekanntes Instrument, das sogenannte Violoncell-Harmonicon!

Beiläufig bemerkt, werden im Laufe der hier besprochenen Jahrzehnte reguläre Abonnementskonzerte nur fragmentarisch in der »Neuen Züricher Zeitung« angezeigt, durchgehends nur die Benefizkonzerte des Kapellmeisters von Blumenthal. Dagegen öfters Solistenkonzerte und unter diesen wieder Konzerte von Flöten- und Oboenspielern. 1831 (Extrabeylage von No. 80) sodann lesen wir: »Unterzeichneter macht hiermit einem verehrten Musikliebenden Publikum die höfl. Anzeige, dass ihm soeben eine Partie aller Gattungen Flöten, Clarinett und Flageolette, von Grenadille und Buchsholz, mit silbernen und messingenen Klappen in Kommission zugekommen ist. Der Verfertiger derselben ist Herr Godfroy älter in Frankreich, einer der besten Meister in diesem Fache« . . .

Doch ich will zum Schluß der Bemerkungen über die Programme, nur noch eine Vokalnummer zu nennen nicht unterlassen. 1812 wurde in Zürich unter underem ein Quintett aus der Oper »Das Labyrinth« von Peter Winter gesungen: Die Personen, die darin eine Rolle spielen, sind: Erste und zweite Dame, Pamina und Tamino und Sarastro! Wir werden hiemit an den zweiten Teil der Zauberflöte erinnert.

Wie schon bemerkt, das Hauptkontingent der Aufführenden waren Dilettanten. Als »Orchestre« sind 1809 in Zürich zirka 180 Personen bezeichnet und in dieser Zahl sämtliche Mitwirkende inbegriffen (66 Sängerinnen, 34 Sänger, 114 Instrumentalisten. Demnach wären es tatsächlich über 200 gewesen). 1812 werden Chor und Instrumentalisten getrennt aufgezählt, unter den letzteren (199) hebe ich besonders 4 Bassethörner, wohl für Mozarts Requiem und 18 Flöten gegenüber 35 ersten und 35 zweiten Violinen hervor. Ein Flügel wird ebenfalls, wie auch sonst mehrfach, mit-

aufgeführt. Der Chor war 194 Köpfe stark. Bei den folgenden Versammlungen in Freiburg 1816, Zürich 1818 und Basel 1820 werden nicht so hohe Zahlen genannt. Die erwähnte Aufführung der »Jahreszeiten« kam mit 120 Choristen und 130 Instrumentalisten zustande. Für Zürich (1829) endlich lege ich den Bericht der »Neuen Züricher Zeitung« zugrunde. Danach bestand das Sängerpersonal im Oratorium aus 293 Stimmen, nämlich 79 Sopranen, 70 Altstimmen, ebensovielen Tenören und 74 Bässen; ferner aus drei Direktoren — außer dem Generaldirektor von Blumenthal — nämlich »an ihrer Spitze am Klavier der um den Volksgesang verdiente Herr Hans Georg Nägeli« (so die Zeitung), dann die Taktschläger (für Chor- und Ripienführer). Das eigentliche Orchester zählte 163 (?) Instrumentalisten u. zw. folgendermaßen:

1 Harfe (Arpa),
27 Primgeiger (Violin primo),
29 Sekundgeiger (Violin secondo),
20 Violä,
16 Celli,
12 Contrabassi,
16 Flauti,
4 Oboi,
8 Clarinetti,
6 Fagotti,
12 Corni,
4 Trombe,
3 Tromboni,
1 Tamburo grande,
1 Tamburo piccolo,
1 Timpano.

Etwas mehr als die Hälfte (253) waren wirkliche Mitglieder. Die starke Besetzung kam Stadlers Oratorium »Die Befreiung von Jerusalem« zugute, dessen Aufführung in Zürich, außer der Uraufführung durch die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Grove ausschließlich nennt.

Die Gesamtmitgliederzahl wuchs schließlich, 1829 und 1830, auf 541 und 562, während die Kandidatenzahl um 10 zurückging (von 192 auf 182) und die Anzahl der Ehrenmitglieder sich sozusagen gleich blieb (außerordentliche Ehrenmitglieder 23, 24; ordentliche Ehrenmitglieder 54, 53). 40 Inaktive werden ausdrücklich in Winterthur miterwähnt.

Außer den Konzerten müssen uns die Festsitzungen und die Festvergnügungen noch einen Augenblick beschäftigen. Viermal sprach z. B. Nägeli als Präsident; und das in den Jahren 1811, 1812, 1816 und 1820. Ähnliche philosophisch-ästhetische Anschauungen klingen da gelegentlich an, wie in seinen Vorlesungen über Musik mit »Berücksichtigung der Dilettanten, die er späterhin, 1824, in Karlsruhe, Darmstadt, Frankfurt, Mainz, Stuttgart und Tübingen öffentlich hielt und 1826, gedruckt zu Stuttgart und Tübingen bei Cotta, etwas erweitert, durch Vermittlung Beethovens »Seiner k. k. Hoheit und Eminenz, dem Durchlauchtigsten, Hochwürdigsten Herrn Herrn Erzherzog Rudolph von Oesterreich, Cardinal und Erzbischof von Olmütz ehrfurchtsvoll zueigneten.«

Herr Dekan Häfliger von Luzern, unter dessen Ägide die Gesellschaft schon begründet worden war, sprach 1824 über »die Mystik der Tonkunst« — wollte indessen damit nicht »jenes unsinnige schwärmerische Treiben exaltierter Köpfe gemeint wissen, das so mannigfaltig in Deutschland und auch wohl hie und da im lieben Schweizerlande seinen Spuk immer unseliger verbreitet!« . . . nicht »schwärmerische Phantome gereizter Sinnlichkeit« . . . »die mit der Thorheit oft eben so nahe, als mit dem Verbrechen verwandt sind«. Die Anspielung auf das die Gemüter damals erregende Treiben der Frau von Krüdener und Genossen ist deutlich genug. Häfliger beruft sich vielmehr auf den Dichter Tieck und auf Herders Beurteilung oder vielmehr seine Entwicklung des so hochgefeierten »Messias« von Händel und nochmals auf ästhetische Prosaäußerungen von Tieck, entnommen dessen Abhandlung über unmusikalische Toleranz. Endlich führt er die Worte eines deutschen Kritikers im »Journal de l'empire« von 1812 etwa über die damalige französische Musik an. Nur einige Sätze seien auch hier wiedergegeben: »Unsere Künstler haben den traditionellen Geist jenes Meisterstücks — des Stabat Mater von Bergolesi — verlohren; es ist für sie in einer fremden Sprache gesprochen; sie spielen die Noten, ohne ihre Bedeutung zu verstehen; ihre Ausführung ist eiskalt, ganz seelenlos und ohne Gefühl« . . . »Möchten doch unsere modernen Virtuosen aufhören — erhabene Componisten zu verstümpern« . . . Der Redner bemerkt dazu: »Stark, sehr stark, aber wahr musste es doch sein, weil es ein fremdes, unpartheiisches Urtheil über die französische Tonkunst war, das in Paris selbst in einem öffentlichen Blatte so unumwunden ausgesprochen werden durfte«.

Die Rede von Herrn Oberstleutnant Bürkli 1829, fand natürlich auch in der »Neuen Züricher Zeitung« (Nr. 65) ihren Widerhall. Er verglich den eidgenössischen Bundesstaat mit einem eidgenössischen Orchester. Er sagte unter anderem: »Wo das Zusammenhalten locker und die Aufmerksamkeit auf den Dirigenten geteilt ist, wo die Sucht vorherrscht, durch hervorstechendes Spiel allein zu glänzen, wo das Tempo schwankend genommen oder zu viel über das Orchester hinausgeguckt wird, da kann es im Conzert niemals gut gehen«. . . . »O sehe dabey doch jeder zu, dass die Instrumente fein hübsch gestimmt seyen; alle falschen Quinten, gedruckt oder gesprochen, seyen uns verwehender Mißklang«. . . . »O dann muss es gut gehen im Lande; auch die gefährlichsten Modulationen werden bestanden werden und die Gesellschaft wird das politische Conzert applaudieren«. Herr Ziegler-Steiner, 1830, schließlich entwarf einen stolzen geschichtlichen Überblick über das wissenschaftliche und künstlerische Leben seiner Vaterstadt Winterthur und kam schließlich auch auf das im Jahre 1629 gegründete Collegium musicum, eines der ältesten in der Schweiz, zu sprechen.

Die Begeisterung trat nun aber auch bei den Banketten u. s. w. und in literarischen Produkten verschiedener Art zu Tage. Mit einem kurzen Hinweis darauf möchte ich meine Betrachtungen zu Ende führen.

»Die jährliche Zusammenkunft der schweizerischen Musikgesellschaft, welche den 14., 15. und 16. Juni 1820 in Basel stattfand, zeichnete sich schon durch die Einleitungen und Ausrüstungen aus. Schon diese waren

ein vaterländisches Künstlerfest.« So beginnt der Bericht der »Züricher Zeitung«. Und weiter: »Von Zürich her kamen am 13. Abends auf einem eigens dazu ausgerüsteten Lustschiff, von innen mit vaterländischer Kunst, nach aussen mit vaterländischen Fahnen ausgeschmückt, zahlreiche Musensöhne, als ebensoviele Arione unserer jetzt so bevölkerten Musikwelt auf dem Rhein herangeschwommen, von Freudenschüssen angekündigt«. . . . Überhaupt wird die großartige Gastfreundschaft und nicht minder das gute Essen in Basel gerühmt. Ein Zuckerbäcker hatte sogar Musikinstrumente künstlich geformt. Auch des feinen Empfanges in einem herrschaftlichen Garten (Forcard) wird gedacht. Die Festfreude ist ferner illustriert durch verschiedene gedruckte Gedichte.

Das eine, wie dies öfters der Fall ist, hat sogar die Melodie mit wiedergegeben. Es ist »Dreiklang in des Sängers Brust« nach Zumstegs Melodie auf »Freude schöner Götterfunken«, gewidmet vom späteren Kirchenhistoriker K. R. Hagenbach.

Hier lautet der Abgesang von Strophe 3:

»Ewig bleibt der Bund der Geister,
Stosset an! ein Lebehoch
Unserm Koryphaeus noch
Ihm, der Töne weisem Meister«!

Diese persönliche Huldigung galt dem Präsidenten H. G. Nägeli.

Auch die Abfahrt der Züricher zum Musikverein in Basel wird besungen, nach der Melodie: »Freut euch des Lebens«.

Chor: »Leb wohl, o Zürich,
Mit Freuden scheiden wir,
Hoch noch erschalle,
Ein Vivat dir!

Solo: Denn nicht der Kriegstrompete Schall
Ruft an die Gränze heut' uns all,
Nur friedliche Musik ertönt
Und leitet unsre Fahrt!«

Die Kopfleiste der Poems ist die Vignette eines beflaggten, breitbodigen Kahns.

Auch Uhlands Schiffahrt in Kreutzers Kompositionen ertönte damals.

In Lausanne 1823 ist »Die Eidgenössische Leyer«, gedichtet von Bürkli nach der Melodie von »Wir winden dir den Jungfernkranz« als Hauptfestgesang zu betrachten; z. B:

Chor: Lebet glücklich, lebet glücklich, frey und froh!
Wie uns Freud' vereinigt sah,
Bleiben wir in Noth euch nah,
Hoch lebe unser Pays de Vaud!

Übrigens wurde, wie das »Züricher Neujahrsblatt« der Allgemeinen Musikgesellschaft 1824 zu vermelden weiß, am Bankette damals Haydns »Kindersinfonie« aufgeführt.

Fröhlich und glänzend war ferner das Fest in Genf, was nicht weniger als sieben poetische Ergüsse noch jetzt bezeugen. Es fehlte selbst nicht eine eigene sogenannte »Festkomposition von Chr. Müller in Genf, in Musick gesetzt von A. Spaeth in Morges«.

Das Protokoll erzählt mit französischer Eloquenz von der schönen Seefahrt nach einem Landgut in der Nähe der Stadt (Sécherou), und beschreibt z. B. folgendermaßen: C'est dans cette réunion d'amis et de frères que les Genevois prirent congé de leurs confédérés et remercièrent les dames qui avaient fait l'agrément et le succès des fê es; des couplets furent chantés, des santés patriotiques furent portées avec cette effusion de coeur qu'inspirent des sentimens vifs et profonds. Après la collation on dansa un moment sur la pelouse u. s. w. Ein Feuerwerk gehörte auch zur Sache. Und schließlich: »On s'embrassa, on se dit adieu et on se donna rendez-vous à Berne en 1827«.

Im Genfer Protokoll werden deutsche Leser höflich auf das fünfzehnte Neujahrsgeschenk an die Zürcherische Jugend verwiesen. Gemeint ist das betreffende Neujahrsblatt der seit 1812 Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich (vorher bestanden zwei Collegia musica). Hier (wie ähnlich in weiteren Neujahrsblättern), hat Bürkli mit verstecktem, gemütlich altväterischem Humor, eine Beschreibung von dem gelungenen Genferfest gegeben. Er hat mit einer kleinen musikalischen Robinsonade die Feste der Schweizerischen Musikgesellschaft verherrlicht. Bis dann, genau mit dem Jahre 1830, eine Serie von Musikerbiographien beginnt, und zwar mit: Joseph Haydn.

Umgekehrt waren dem hochgeachteten Herrn Oberstleutnant Bürkli, ... gewidmet von einem Freunde der Harmonie und Mitgliede jener Gesellschaft, die Erinnerungen, betitelt: »Drey Tage in Zürich«, Luzern 1829.

Ja, um das Maß voll zu machen, ein Karl Heinrich Gräffe hat in Zürich 1830 ein schweizerisches Familiengemälde in neun Gesängen, wohlverstanden hexametrisch verfaßt, also gleichsam den Musen persönlich geweiht, unter dem Haupttitel: »Die Reise zum Musikfeste«. Den Hintergrund der Vossisch angehauchten Familienidylle mit einer Doppelverlobung zum guten Schluß bildet das Züricher Musikfest 1829.

Endlich mache ich aufmerksam auf folgendes: Die Schweizerische Musikgesellschaft, die Geistesfrucht der innigen Verbindung zwischen der Liebe zu hoher Kunst und zum gemeinsamen schönen Vaterland, hat sich überlebt; sie hat ihre Tätigkeit eingestellt. Noch vor etwa zehn Jahren besaß sie einen Fonds von zirka 20.000 Frs., der in einen Stipendienfonds umgewandelt wurde. Allein die Schweizerische Tonkünstlergesellschaft einerseits, die festen städtischen Konzertinstitute anderseits, haben ihre ehrwürdige Ahnfrau zu Grabe geleitet und ihr Erbe übernommen und geäufnet.

Samstag, 29. Mai, mittags. Sitzung der Bibliographischen Kommission der »I. M. G.«.

Bibliothekar Dr. Springer (Berlin) behandelt den Vorschlag einer Enquete über die Anschaffungsfonds für Musikalien und Bücher über Musik in den öffentlichen Bibliotheken der einzelnen Länder und erörtert im Anschluß an die Erfahrungen der Musikbibliographi-

schen Kommission der »I. M. G.« die Pläne und Methoden eines internationalen Gesamtkatalogs der älteren Musikliteratur. Hierauf werden die der Generalversammlung vorzulegenden Resolutionen (s. Seite 77 und 78) gefaßt.

Ferner wurden dieser Sektion folgende Referate auf schriftlichem Wege vorgelegt von:

I. Dr. William Behrend (Kopenhagen): »Musikalische Länderkunde Dänemarks.«

Länderkunde — Geographie! Also zum Anfang: Wie sieht das Musikland aus? Eine Schilderung von der Art und dem Wesen dänischer Musik und dänischen Musiklebens. Sehr bunt sieht diese Musik eigentlich nicht aus und recht leicht nachzuweisen sind ihre Quellen. Diese sind zweierlei: erstens die natürlichen, dann die künstlichen (aus der Kunst herrührenden).

Die natürlichen sind die Landschaft und der Volkscharakter.

Die dänische Landschaft ist durch ihre langen, weichen Linien bestimmt, durch die feinen Luftabtönungen; helle Farben sind die vorherrschenden, alles Grelle, Schrille ist ebenso fern davon wie alles Überwältigende, Theatralische. Einfach idyllisch ist diese Natur aber auch nicht — wenn am Abend nach dem Schwinden des letzten goldenen Sonnenstrahles die Nebel über die Wiesen sich schwebend und flatternd breiten, wenn der Wald sich im Herbst in rostrote, gelbe oder welkgrüne Pracht kleidet, oder wenn der Schnee sich über die weiten, weichgebogenen Flächen breitet, hat die Landschaft vielmehr einen schwermütigen, fast melancholischen Charakter. Auch läßt sich unbedingt ein Unterschied zwischen der Insellandschaft und der jütländischen feststellen; die letztere ist die großzügigere und macht durch die weiten Haidenstrecken einen kräftigeren, erhabeneren Eindruck. Für die Art der Musik ist aber die jütländische Landschaft und das Meer bisher weniger bestimmend gewesen.

Der Volkscharakter, zum großen Teil von der Landschaft abhängig, ist kein dramatischer oder pathetischer. Er ist ruhig, besonnen überlegend, ist nicht leicht zu begeistern und nicht frei von Argwohn. Er schwankt ein bißchen zwischen Leichtsinn und Melancholie. Er ist tüchtig und im ganzen solide, geht der harten Arbeit zwar gern aus dem Wege, was er leistet ist aber gewöhnlich gewissenhaft. Das äußerlich Prunkhafte und den zu plötzlich auflodernden Enthusiasmus sieht er gleich mißtrauisch an, und der stachelnde, wenn nicht eben bösartige Witz ist ihm nicht fremd. Etwas schüchtern ist der Däne, man »geniert sich« gewöhnlich sich selbst und anderen gegenüber. Wut und Begeisterung werden deshalb selten stark ausgesprochen. Dem Fremden und Neuen gegenüber ist der Volkscharakter interessiert und aufmerksam, meistens dabei doch eine gute Portion Kritik bewahrend. Auch im Volkscharakter ist ein gewisser Unterschied zwischen Jütland und den Inseln; im großen und ganzen ist das Schwermütigere und Kräftige auf Seiten der Jütländer, das Leichtsinnige und Lebensfrohere auf Seiten der Inselbewohner; die letzteren neigen auch am meisten zum Singen und Spielen.

Die künstlichen Quellen der dänischen Musik sind wieder zwei.

Erstens die Volkslieder, die im Mittelalter in Wort und Ton entstandenen, erzählenden Tanzlieder, die zwar nicht in ihrer ursprünglichen Kraft, sondern mehr romanzenartig umgebildet, die moderne eigenartige dänische Musik mächtig beeinflußt haben.

Zweitens die fremde Musik, die teils leise durch das Singspiel des 18. Jahrhunderts, dann kräftiger durch Mozart (bis Weyses Zeit), teils — und zwar bedeutungsvoller — von Kuhlau anfangend, durch die deutsche Romantik die dänische Musik beeinflußte und mit zur Bildung einer nationalen Kunst beitrug. Staunend findet der Däne das einemal nach dem andern bei Franz Schubert Züge von nordischem Charakter, es mag zwischen ihm und dem nordischen Volkslied eine geheimnisvolle Wahlverwandtschaft bestehen; und als die dänische Musik ihre eigene Sprache zu lernen suchte, waren Schubert und nach ihm Weber, Spohr, Schumann und nicht zuletzt Mendelssohn ihr Lehrer.

Die Geschichte der dänischen Musik, wie sie sich allmählich zur Selbständigkeit entwickelt, und was sie geleistet hat, gehört nicht mit zur Länderkunde. Diese soll doch nur über den jetzigen Stand des Musiklebens berichten.

Gleich muß hier bemerkt werden, daß das dänische Musikleben eigentlich nur das Kopenhagener heißt; ein selbständiges, eigenes Musikleben bietet die Provinz nicht.

Viele Menschenalter hindurch war das Musikleben ein Besitztum der Bürgerschaft, ein Genuß und Vergnügen der Bourgeois.

Die mächtige demokratische Welle, die hier im Norden so vieles ausgeglichen hat, hat jedoch mit sich geführt, daß andere Schichten, ökonomisch und sozial niedriger gestellt, berechtigte Teilnehmer des Musiklebens geworden sind. In dem Sommergarten Tivoli, wo der Eintritt ein recht billiger ist, hat der Dirigent, Professor Joachim Andersen, immer mehr das Niveau der Programme gehoben, im Winter setzt er diese populären Nachmittagskonzerte (die sogenannten Palaiskonzerte) fort mit gutem Anschluß von Seiten des Publikums. Bis heute fanden über 300 statt. Zu noch billigerem Preise veranstaltet die »Studentengesellschaft« Arbeiterkonzerte (im Jahre 1897 angefangen), wobei namhafte Künstler assistieren und die Arbeiterbevölkerung, Männer und Weiber, immer in dichten Scharen andachtsvoll zuhören. Endlich läßt die Kommune gratis Freiluft-Militärkonzerte aufführen, welche in drei Sommermonaten drei- bis viermal in der Woche stattfinden.

Der älteste Konzertverein Kopenhagens ist der »Musikverein«. Er wurde 1836 unter Weyses Auspizien gestiftet, kam aber erst zu voller Entfaltung, als der aus Leipzig zurückgekehrte Niels W. Gade der Leiter wurde. Der Verein, jetzt unter Leitung des in Mähren geborenen, naturalisierten Professors Franz Neruda, gibt in der Saison drei Doppelkonzerte — Chor und Orchester — und hält im ganzen die Traditionen aus früherer Zeit fest. Der Verein genießt einen Staatszuschuß.

Der »Cäcilienverein«, von Henrik Rung zur Aufführung alter, speziell italienischer und geistlicher Musik gestiftet (1851), hat in den letzteren Jahren unter der Leitung des Sohnes des Stifters, des königlichen

Kapellmeisters Fr. Rung, seinen Rahmen immer mehr erweitert. Nicht bloß geistliche, sondern weltliche, sogar dramatische Musik, nicht bloß alte, sondern moderne Musik, nicht bloß italienische, sondern die Musik aller Welt steht auf seinen Programmen. Doch ist im großen und ganzen der Charakter eines geistlichen Chorvereines beibehalten. Als eine Spezialität hat der Verein einen vorzüglichen Madrigalchor ausgebildet (50 Mitglieder), der sich auf Kunstreisen in Deutschland, Paris, Stockholm glänzend behauptet hat. Der »Cäcilienverein« erhält eine kleine finanzielle Unterstützung vom Staat. Der Verein gibt jährlich drei große Doppelkonzerte (mit Orchester).

Der jüngste Verein: »Dänischer Konzertverein«, welcher nur Werke von inländischen Komponisten vorführt, im Jahre 1901 gegründet, erfreut sich wesentlich einer recht beträchtlichen, jährlichen Unterstützung vom Staate. Das ursprüngliche Prinzip: den Komponisten womöglich selbst die Leitung ihrer Werke zu überlassen, ist in der letzten Zeit aufgegeben worden und ständiger Dirigent ist jetzt Professor Victor Bendix. Der Verein gibt zwei große Konzerte mit Chor und Orchester und ein kleines Konzert für Kammermusik und Gesang.

Von mehr umfassender, aber privater Art ist der »Kammermusikverein«, gestiftet im Jahre 1868, welcher jede Woche seine Musikabende hat. Da in öffentlichen Konzerten wenig Kammermusik getrieben wird, ist dieser Verein von großer Bedeutung sowie auch sein Sprößling, der »Privat-Kammermusikverein«. Von den Männergesangvereinen hat namentlich der Studentengesangverein, gestiftet 1839, eine ruhmvolle Geschichte; mit seinem gegen 100 Mitglieder umfassenden Chor gibt er jährlich öffentliche Konzerte. Die anderen Gesangvereine vereinigen sich von Zeit zu Zeit zu großen Gesangsfesten, die abwechselnd hier und in den Provinzstädten abgehalten werden. Ebenso macht der Studentengesangverein geschätzte Besuche in den Provinzen oder trifft zu größeren Veranstaltungen mit Kollegen aus der schwedischen Nachbaruniversität Lund zusammen.

Neben diesem festen Stamm des Konzertlebens in Kopenhagen regt sich — und zwar mit jedem Jahr in steigender Linie — ein mehr zufälliges Konzertieren. Eine Menge — oder sagen wir lieber eine Unmenge — von Konzerten geben einheimische und fremde Künstler. Meistens handelt es sich um Solistenkonzerte; seltener kommen Orchesterkonzerte vor, dann auch mit fremden Dirigenten wie Richter, Muck, Nikisch, Colonne, Weingartner, Safonoff. Ausnahmsweise haben ganze Orchesterensembles hier gastiert (Berliner Philharmoniker, Meininger Orchester unter Berger, Windersteins Leipziger Orchester, etc.). Die immer steigende Zahl der Konzerte steht in keinem natürlichen Verhältnis zu der Nachfrage und Leistungsfähigkeit des Kopenhagener Konzertpublikums, welches, obschon die Preise nicht eben hoch sind (von 1 bis 4 Kronen), auf gewisse Kreise beschränkt ist. Kopenhagen leidet schon seit einigen Jahren an demselben Konzertübel wie andere Großstädte und viele Konzerte werden mit Verlust und vor einem Auditorium von Freigängern abgehalten. Auf der anderen Seite darf hervorgehoben werden, daß nicht bloß weltberühmte Solisten, sondern auch Kammermusikensembles (wie Joachim und das Brüsseler Quartett) stets volle (bezahlte) Säle vorgefunden haben.

Das Musikleben Kopenhagens ist natürlich nicht auf die Konzerte beschränkt, auch Opernvorstellungen werden gegeben. Eine selbstständige Oper hat jedoch die Hauptstadt Dänemarks nicht; die dramatische Musik ist am königlichen Theater zu Hause und muß dort die Bühne mit dem Schauspiel und dem Ballett teilen. Die oberste Leitung der Oper hat der königliche Theaterchef, der mit keiner besonderen Rücksicht auf musikalische Ausbildung gewählt wird. Unter diesen Umständen kann die Oper Kopenhagens als künstlerische Veranstaltung nicht befriedigen; doch muß es mit Anerkennung genannt werden, daß das Repertoire (Hauptstamm desselben sind einzelne klassische Opern von Gluck und Mozart, eine Anzahl moderner französischer und italienischer Opern sowie die älteren Opern Wagners und einige nationale Werke) in den letzten Jahren auf die »Meistersinger« und den »Nibelungenring« erweitert worden ist. »Tristan und Isolde« ist noch nicht aufgeführt und jedes Experimentieren mit neuen Werken (außer ab und zu mit dänischen) liegt der Oper fern.

Leiter der Oper sind zwei Kapellmeister (zurzeit als erster Fr. Rung, zweiter Carl Nielsen); ein besonderer Operninstruktor ist angestellt. Zahl der Opernabende in einer Saison gegen 120, Zahl der Opern auf dem laufenden Repertoire durchschnittlich 15. Das Orchester (»königliche Kapelle«) umfaßt 55 Musiker, wird aber öfters erweitert. Der Chor hat 55 Mitglieder.

Auf die Ballettaufführungen muß hierbei aufmerksam gemacht werden, da sie durch die eigenartige, ausgeprägte nationale Musik, vor allem J. P. E. Hartmanns und N. W. Gades, zu den oft genial erfundenen Balletten Bournonvilles, gewissermaßen zu dem Musikleben gehören.

Die musikalischen Lehranstalten Kopenhagens sind eigentlich alle privater Art. Nur eine derselben, die vornehmste, trägt — ursprünglich von einem Privatmann im Jahre 1866 gestiftet und von N. W. Gade organisiert — das Prädikat: »königliches Musikkonservatorium«; es genießt einen staatlichen Zuschuß und der Staat erwählt das eine Mitglied der Direktion. Alle anderen Musikschulen sind gänzlich privat. In erster Linie stehen die Konservatorien von Glaß und von Hornemann sowie die Orchesterschule Joachim Andersens.

Von der sozialen Stellung der Musiker läßt sich wenig für dänische Verhältnisse Eigenartiges sagen. Der Unterschied zwischen dem Konzertmeister der königlichen Kapelle oder Direktor des königlichen Konservatoriums und dem Geiger des Tanzbodens oder Kaffeeklavierpauker mag überall derselbe sein. Die dänischen Musiker haben sich — übereinstimmend mit der allgemeinen Fachvereinsbewegung — dagegen ökonomisch stark organisiert. Der große »Orchesterverein« sorgt für feste Tarife für ausübende Musiker aller Art und sichert die pekuniären Forderungen und Einnahmen; auch baute er ein Heim für alte Musiker. Der »Musikpädagogische Verein« verfolgt ähnliche Zwecke mit Bezug auf unterrichtgebende Musiker. Der jüngste, der große allgemeine »Tonkünstlerverein« hat unter andern Zwecken auch die Stärkung der Stellung und Unterstützung musiktreibender Künstler.

Durch einen großen jährlichen Zuschuß zum Betriebe des königlichen Theaters unterstützt der Staat indirekt die Oper. Das staatliche Interesse gilt des weiteren dem königlichen Konservatorium und den ge-

nannten Vereinen, von welchen der »Dänische Konzertverein« wesentlich vom Staate »lebt«. Durch Errichtung (1896) eines Lehrstuhles für Musikgeschichte an der Universität (Professor Dr. Angul Hammerich), hat der Staat sich ein großes Verdienst erworben. Eine Anzahl bedeutender Musiker genießt immer staatliche Besoldung, und das Kultusministerium verteilt in jedem Jahre eine beträchtliche Summe unter (schaffende und ausübende) Künstler und Musikforscher. Leider wird die Summe mehr und mehr zerstückelt, so daß einzelne Portionen oft ganz geringfügig werden. Die Stadt Kopenhagen unterhält die öffentlichen (Freiluft) Konzerte und unterstützt die Palais- und Arbeiterkonzerte. Unter privaten legatarischen Unterstützungen sei nur das Raben-Lewetzausche genannt. Von Seiten privater Bemittelter wird nichts Besonderes für die Tonkunst getan; in dieser Hinsicht genießen die bildnerischen Künste unbedingt den Vortritt.

Die dänische musikwissenschaftliche Literatur ist von keinem hohen Alter. Der älteste noch lebende Schriftsteller Carl Thrane ist überhaupt einer der ersten systematisch arbeitenden (noch zu Schluß 1908 gab er die große »Geschichte der königlichen Kapelle bis 1848« heraus); neben ihm standen die jüngeren V. C. Ravn und Angul Hammerich und diesen Führern sind unter anderen Hortense Panum und William Behrend (zusammen Verfasser der ersten [illustrierten] dänischen Darstellung der allgemeinen Musikgeschichte, 1897 bis 1905 erschienen), Hjalmar Thuren und Laub (Studien über Volkslieder) gefolgt. Ein noch jüngerer Nachwuchs scheint im Anmarsch.

Die Musikkritik, in keiner Hinsicht fachorganisiert, bringt den Anforderungen der Redaktionen und des Publikums gemäß immer Referate am Tage nach den Aufführungen und Konzerten. Mehr übersichtliche oder eingehende Feuilletons oder Chroniken fallen also weg und dadurch wird die Art der Kopenhagener Kritik zum großen Teil gekennzeichnet.

Als Material für musikgeschichtliche Forschungen haben die Musikabteilung der großen königlichen Bibliothek und das Musikhistorische Museum viel Bedeutung.

Die Musikabteilung — neben welcher auf die Handschriftsammlung aufmerksam gemacht wird — stammt aus dem Hofmusikarchiv, 1780 in die Bibliothek einverleibt und Seltenheiten enthaltend. Später wurden Sammlungen von Weyse, Gade, Hartmann und andern aufgenommen und endlich eine bedeutende Sammlung Partituren aus dem Archiv des königlichen Theaters. Die Musikabteilung, die stetig mit dänischer und fremder Musik erweitert wird, wird sehr viel benutzt. Die eigentliche Musikliteratur — der allgemeinen Bibliothek gehörend — ist leider verhältnismäßig karg repräsentiert.

Das Musikhistorische Museum dankt sein Entstehen und Wachstum seinem jetzigen Leiter Professor Dr. Hammerich. Es stammt aus dem Jahre 1898 und hat sich, durch den Staat und einzelne Privatleute unterstützt, aufs glücklichste erweitert; es kann mit gleichartigen Sammlungen im Auslande ehrenvoll wetteifern. Das Interesse weiterer Kreise für das Museum ist kein geringes.

Die altnordischen großen Blashörner aus der Bronzezeit, die berühmten »Luren«, gehören nicht dem musikhistorischen, sondern dem Nationalmuseum. Gewöhnlich wird auf ihnen unter größter Zuströmung der Zuhörer am St. Johannistag geblasen, und sie wecken dann durch ihre eigenartigen monumentalen Urtöne altnordische Klänge wieder zum Leben.

II. Dr. William Barclay Squire (London), unter Mitarbeit von W. H. Hadow, Arthur Sommervell und R. H. Streatfeild: »Music in England.«

Prefatory Note.

The following brief papers on music in England have been written in accordance with a suggestion made by Mr. O. G. Sonneck (of the Library of Congress, Washington) to the effect that reports should be presented to the Vienna Congress of the International Musical Society on the general condition of music in the various countries represented at the Congress. It is hardly necessary to say that the papers are merely sketches, and do not profess in any sense to be exhaustive. It was originally intended to add an account of the important system of Musical Competitions, which seems destined to have a far-reaching influence on the spread of musical culture in England. The subject was, however, brought before the last Congress of the International Society, and it will be found treated fairly fully in an article by Dr. W. G. Mc Naught in the »Zeitschrift«, vol. VI., p. 267.

By way of appendix to the four papers there has been added a list of the principal Musical Societies in England. This list has been compiled from that printed in the Roll and Calendar of the Union of Graduates in music for 1909.

Wm. Barclay Squire.

I. Organization of Musical Life in England,

By W. H. Hadow.

At the middle of the last century there was not much organization in the musical life of this country. In London the Musicians' Company added some civic dignity to the art, but has left little record of its proceedings: Concert-giving societies, like the Philharmonic and the Musical Union, attained a high standard of excellence but extended their influence over a narrow area: the reminiscences of Berlioz and Wagner sufficiently show that music was not a wholesome native growth but a rare and costly exotic. At the Universities the professors were often non-resident and the attempts to gather and co-ordinate musical interest were sporadic and short-lived: at our public schools the subject was almost entirely ignored. In the provinces there were the Three-choir Festivals at Gloucester, Worcester and Hereford, and the triennial Festivals at Birmingham and Norwich: Wales, then as always, maintained the corporate tradition of its Eisteddfods: but, apart from these, such musical life as existed lay apart in separate and individual enterprise, and seemed to justify Emerson's famous epigram that every Englishman is an island.

Since 1850 there has come a remarkable change. The Diocesan Church Festivals were started at Lichfield about 1856, and have now spread all over the country. Triennial Festivals were established at Leeds in 1858, at Bristol in 1873, at Chester (after a lapse of fifty years) in 1879: their example has been followed in other parts of England, at Cardiff and Sheffield, at Hanley, Peterborough and Lincoln, at Hovingham, Bridlington and Scarborough. To them should specially be added the Irish Musical Festival (Feis Ceoil) founded in 1897, which meets annually at Dublin, and which beside its concerts is doing good work by collecting native songs and encouraging native composition.

The programmes of the Three-Choir Festivals are still somewhat hampered by the convention that on each occasion one day apiece should be assigned to the Elijah and the Messiah. But in spite of this restriction they present every year a variety of important works, both new and old, and a wider range of interest is attained at other centres, such as Leeds, Sheffield and Birmingham, where the choice of music is not so impeded. The choral singing throughout the country is of excellent quality, and it is gratifying to observe the increasing number, year by year, of British soloists and British composers. The general character of public taste is becoming at once more critical and more catholic. Händel is still a national favourite: a festival devoted entirely to his works was founded, under the auspices of the Sacred Harmonic Society in 1859, and since then has been held triennially at the Crystal Palace: but the affection which has always been accorded to him by the English people has long ceased to debar the recognition of other masters. With a wider growth of experience there has come a more settled and intelligible standard of judgement, and there is now probably no country in Europe which is more ready than our own to welcome artistic genius of what-ever type or school.

Next after the Festivals, and indeed surpassing them in continuity of life, come the concert-giving societies which are established not only in our large cities — notably in London, Edinburgh, Glasgow and Manchester — but in almost every town throughout the kingdom. These, of course, vary in value and importance according to the resources of the place: but they are one and all bearing their part in fostering and encouraging a musical tradition. We are still behind-hand in the matter of provincial orchestras (though beside the towns above mentioned Bournemouth and some others have tried the experiment with success), and it is much to be hoped that this will be the next deficiency remedied. In some parts of England amateur orchestras are being organised and are doing good service. At present however it is by its choral societies that the musical life of the country is most fully organised. Of them it is obviously impossible to give even the most summary list; but as typical examples may be mentioned the Bach Choir in London, the Cambridge Musical Society, the Choral and Philharmonic Society, and the Bach Choir in Oxford, and the Madrigal Society in Bristol.

Most musical institutions in England are marred by one common defect: the amount namely of the expenses which they require. We have not yet solved the problem, so well solved in Germany and Austria, of

bringing the best music within frequent and intimate reach of the poorest classes. Something however has already been effected by the People's Concert Society in London and by the establishment in some provincial towns of good popular concerts at cheap prices. At present this movement is not sufficiently widespread, but a start has been made, and its success (for the concerts are usually crowded) is a good augury of its further development. An even more valuable sign of progress is the institution of Competition Festivals. The history of their organization and growth has been treated in another paper read at the last Congress of the I. M. G. and need not here be recapitulated: it is enough to say that they are rapidly advancing in number and popularity, and that they have already attained to a remarkable level of proficiency. To take one typical instance: at the Petersfield Festival of 1909 the choirs, mainly supplied by small villages in the neighbourhood, gave a strikingly good performance of Bach's »Du Hirte Israel«, of the first half of Mozart's »Requiem«, of Mendelssohn's »Loreley«, and of Wesley's »Exultate Deo«, while the programmes also included Beethoven's »C minor« concerto, the overture to »Der Freischütz«, and the »Siegfried-Idyll«, all heard with evident enjoyment and appreciation. Twenty years ago these choirs would not have ventured beyond the simplest part song and would have listened to Bach and Wagner with less pleasure than bewilderment. The present writer believes that in these festivals may be found one of the most wholesome influences by which the development of music in England is being effected.

There is a large and increasing number of societies and associations which have for their object the advancement of music, either generally or in particular aspects, by means of discussion, publication etc. The most important of these is the Incorporated Society of Musicians (founded 1882) the object of which is »to unite the profession in a National Society for friendly intercourse, and to encourage the cultivation of Music by holding sectional meetings, an annual conference and local examinations«. Among others may be mentioned the Musical Association (founded 1874) which discusses papers on musical subjects and which is now connected with the English section of the Internationale Musik-Gesellschaft, the Plain Song Society, the London Church Choir Association, the Society of British Composers, the Concert-Goers' Club, and the Folk Song Society which during the last ten years has collected and preserved some thousands of folkmelodies in different parts of England. In 1905 was founded the Church Music Society with the object of ultimatly gathering into our association all organists, precentors, and choirmasters throughout the country, and introducing some plan and coordination, as well as some regulation of standard, into the music of the English Church Service. The want of such a standard is at present one of the weak places in our National music: though here again a definite improvement is noticeable.

It does not fall within the scope of this paper to describe the various means and systems of musical education in this country. But a word should be said on the place which music is beginning to occupy in the social life of our Schools and Universities. At many of our public schools there are not only organised musical societies but musical competitions

between the different houses: as for instance at Harrow and Rugby among the older foundations, at Cheltenham and Malvern amoung the more recent. Clifton has taken a new departure by establishing a competition in Chamber Music: and at Eton, Winchester, Uppingham and many other schools the practice of music, outside the ordinary curriculum, is a recognised part of the school life. Of the two most ancient Universities, Cambridge had for many years the more distinguished record and its Musical Society takes honourable rank among the pioneers of our National art: in later times, Oxford has drawn level with it, and the two together are doing good service by societies and clubs, some of which belong to the University at large and some to the separate colleges. A similar amount of energy is being displayed by the Universities of Dublin, of London, of Birmingham, and of the cities in the north of England.

To sum up: our weak places are in the paucity of provincial orchestras and in the loose and undisciplined character of our Church Music, which is still too frequently entrusted to individual judgement or caprice; our strong points are in the organisation of our choral societies which, as opportunities increase, are steadily widening the area of achievement and appreciation. Our critical standard is not yet sufficiently fixed, though it is far nearer stability than it has been at any time during the present generation, and it will grow steadily in proportion as music becomes a more intimate and familiar part of our daily life. But the outlook is on all sides favourable, and though much remains to be done before we can fully play our part in the concert of Europe we are at least learning to tune our instruments, to study our technique and to realise by course of experience what are our most appropriate means of artistic expression.

II. Musical criticism in England.

By A Critic.

It is hardly too much to say that no branch of the art of music has been so strangely neglected in the past in England as that of musical criticism, and that none has exerted less influence or made a smaller mark on history. As a fact musical criticism here has hardly yet attained to the dignity of an art at all. Occasionally a volume or two of essays of the critical-biographical, or of the afternoon-tea-table-gossipy character appears, is briefly reviewed in the press, and passes at once into the limbo of things forgotten. Of these no mention need be made. On the other hand, now and then a Parry or a Hadow or a Streatfeild will produce »The Art of Music« or »Studies in Modern Music« or »Modern Music«. But there is only too little else of permanent value produced here, for reasons which I hope to show later in this article.

By musical criticism English folk generally understand that so-called criticism which appears with unfailing regularity in the columns of the daily and weekly newspapers. Even this, however, is of quite recent growth, and the earliest critics, of importance at least, seem to have been Henry Fothergill Chorley (born 1808), who joined the staff of the Athenaeum in 1833 and retained his post until 1871; James William Davison

(born 1813) who was appointed musical critic for »The Times« in 1846, while a little later came Joseph Bennett (born 1831), a critic of strong reactionary bias who was identified chiefly, in fact almost entirely, with »The Daily Telegraph«. These all were men of strong convictions, but, at least in the case of the two last, of unconquerable bias. Davison adhered with might and main to what he firmly believed to be the right path. Staunch, almost to absurdity, to the classical faith in musical art as he saw it, he was entirely blinded to that which lay outside, even on the very edges, of that path. Mendelssohn was his god. Wherefore Wagner, Schumann, Liszt, Gounod, Brahms and all their theories and works were to him things accursed. Chorley, too, was rabid in his anti-Schumann views. Nevertheless his outlook upon music, narrow though it undoubtedly was was broader than that of Davison, and his expression of his views was decidedly less vitriolic. Joseph Bennett, who is still living, though he has retired from his professional avocations, sought to carry on, at a somewhat later date, the effect of the teaching and some though not all of the methods of Davison. And though he undoubtedly exercised at one time a considerable influence, probably greater than that of any of his predecessors, especially in the provinces, his power gradually waned as the inevitable happened, and even British audiences began to realize that the last word in music had not been uttered by Mendelssohn, that, after all, Wagner and Brahms were composers worthy of their condescension.

As in the music of the world at large the change from the overwhelming classicism and romanticism of the middle period, the middle third, of the 19th century, to elementary modernity occurred with a rapidity unparalleled in Music's history, so the effect of the change was quickly to obliterate most if not all of the traces of the earlier critics in Great Britain. To-day the name of J. W. Davison is known to have belonged to one who wrote a great deal of egregious nonsense, who uttered a mass of what now is regarded as amusing if purblind criticisms of Men who have been accepted in Walhalla. Much if not all of his writing that has survived, enjoys, such life as it possesses because of its ridiculousness, not because of its astuteness or acumen.

The death of the impression created by the writing of the earlier narrow-minded critical writers synchronised, roughly, with the birth of that begotten of a new class, if not a new school, of criticism in England. Men of superior general education, former pupils of our great public schools and greater universities, began to turn their attention to writing on music, and as their position in the world at large afforded them opportunities for foreign travel that had been denied to their predecessors so it became possible to find here and there in our ephemeral literature Essays and Articles of real value. Views widened and reacted upon the lesser critics. Composers such as Sir Hubert Parry and Sir Charles Villiers Stanford wrote essays that have deservedly survived, while the influence of Sir Edward Elgar as Professor of Music in Birmingham University was both enormous and wide spread, more especially in the Northern Counties. In the provinces Meetings are constantly being held by various branches of the Incorporated Society of Musicians, whose members are usually pro-

vincial organists and music teachers. They appear to discuss at these meetings in minutest detail all that appertains to their own particular branch of the Art of Music. But owing the exigencies of our provincial musical life, into which it is no part of my duty to enter here, the pedagogue only too frequently over-rides the Artist: and a glance at the correspondence columns of newspapers that are devoted to music will show how lamentably narrow are the views so often held by musicians quite capable of a wider purview were the conditions for obtaining it more favourable.

In London the old-established Musical Association is very active. At its meetings, critics, professors, active and passive musicians, discuss and debate subjects of interest, but the results, it must be confessed, are not very far-reaching, a fact to be deplored having regard to the genuine value of some of the expert opinions expressed.

All this, and much more besides, points to the evergrowing activity of British musical life. A point, however, which is certain to strike the foreign musician who visits our shores for the first time is the narrowness of the musical gauge in general vogue. The organist is too often the organist and nothing more. The critic is too often, roughly speaking, a Straussite who dislikes Brahms or a Brahmsite who loathes Strauss. That this is deplorable none will deny. Yet in mitigation, it may be urged that our »school« of musical criticism is still in its infancy, and that hitherto it has possessed few pupils, but many »masters«.

There are not wanting very substantial signs, however, of a complete veering round of the critical weather-cock. The old, time-honoured, prejudiced critic is fast dying out so far as his influence is concerned, and is being replaced, in many cases, by younger men of more modern sympathies — sympathies, that is, that are better suited to the times in which their owners live, — who yet hold to all that is good and true of an earlier day. The strife that raged among English critics a year or two ago, over the music of Richard Strauss was as keen and the opinions expressed were as uncompromising as among their Continental confrères. In the larger provincial cities no less than in the great metropolis musical criticism is growing to be taken more seriously, and if hitherto we British have failed to create a critical Schumann or a Berlioz we have had at least a colourable imitation of the Austrian Hanslick.

In Glasgow, in Leeds, in Birmingham, to mention one or two cases off hand, are musical critics not only of genuine ability, but also of wide knowledge. And the same state exists also in London. On the staff of several of the chief daily and weekly newspapers are critics of wide experience and some of real knowledge, while the immense amount of space devoted to music by such journals an the »Daily Telegraph« and »The Times«, attests the stress now laid upon the art here. In the case of the former, which employs upon its permanent staff no less than three accredited musical critics, — as many as seven or eight and even more columns of musical intelligence are often printed in the course of a week. For example every Tuesday there appears a column headed »Music of the Day« in which the endeavour is made to give the readers of the »Daily Tele-

graph« a summary of the more important musical news of the week. Correspondents supply information from all over the British Isles, and also from Berlin, Brussels, Rome, Paris, Vienna and other capitals of Europe. On Saturday a complete page containing some six or seven columns or about 10.000 words, is devoted to essays chiefly upon topical subjects and to reviews, news and criticism.

In England a musical critic of to-day must possess a particularly active nature since much stress is laid upon his department of the newspaper he represents, and since the name of concerts and musical performances is legion. In the complete year 1908, upwards of 1400 public concerts were given in London alone, exclusive of a large number that were held in private houses; while in the summer and at various other periods opera seasons of varying length occured. There is no permanent opera in London. Thus the critic is rarely idle. Indeed so enormous has been the recent growth of musical performances that there is hardly a break in their succession from January 1st to December 31st, during the whole of which time, save for a brief holiday in summer, the greater number of the critics are on duty.

The experience they obtain in this way is no doubt very large and very varied. And therefore many of the critics are enabled to set up a standard which is at least serviceable if it is not the best possible. But it is greatly to be feared that some of those who write on musical matters for the newspapers owe the whole of their musical education to their opportunities of hearing music in the concert room or opera house. This of course is to be deprecated. Yet it is not precisely the fault of the critic but of his editor or proprietor who prefers in too many cases energy and a fluent pen to exact and didactic criticism. Of music as an Art so little is known by the generality in England that the majority of the critics can hardly be blamed if, as it were, coloured by their surroundings, they look at music from the conventional English standpoint of commercialism and not from the artistic, of which they know so little.

It is indeed a painful condition of affairs that so little encouragement is offered to the artistic side of criticism. Our musical journals are almost entirely trade circulars or are issued for the benefit of a special branch of music. Now and then one of the important lay magazines will print an essay in aesthetics (very rare) or in higher musical criticism, but such essays rarely find their way into the columns of those papers wherein one would naturally expect to find them.

To sum up this brief sketch, then. Musial criticism in England is a plant of young growth. Already however it has passed through and survived such strenuous vicissitudes that it has become fairly hardy, while it goes from strength to strength each year. And having regard to the prodigious output of music in England, and to the corresponding demand for a generally higher standard not only of criticism but also of the expression of it, I see no reason to think otherwise than that in the days to come our criticism may become more and more valuable. It is taken with intense seriousness by its principal exponents, and if and when they are educated up to a higher level before setting out upon their careers as critics

(instead of beginning their education simultaneously with their careers), there can be no reason whatever, if editors and proprietors of the important journals are willing, why our British criticism should not rise to the level of the best that is to be read on the Continent. For, whatever his faults the British critic is a hard-working, keen and energetic fellow of scrupulous honesty and unimpeachable integrity, and in many cases of thoroughly excellent artistic qualifications.

III. Musical Education in England.

By Arthur Somervell.

Only during the last forty years can musical education be said to have made much progress in England. It is true that the Royal Academy of Music was founded in London in 1822; but for many years its position was more or less precarious, and several times it was only saved from extinction by the most heroic measures. The fact is that during the first 60 or 70 years of the century England was really in too inarticulate a state to be ready for musical education: she did not recognise Music as a necessary factor in National life, and therefore saw no need for self development along musical lines.

But signs of awakening began to show themselves towards the end Sir W. Sterndale Bennett's life. He had been appointed Director of the Royal Academy of Music in 1866, and at the time of his death (1875) the Academy was in a flourishing condition.

Bennett was succeeded by Sir George Macfarren, and in 1888 by the present Director, Sir Alexander Mackenzie. The curriculum is much the same as that of the Conservàtoires on the continent; orchestral and chamber concerts are given by the students, and everything is done to make the training as complete as possible: the number of students is 500, including 59 scholars.

In 1873 the National Training School of Music was founded in Kensington. The idea emanated in the first instance from the Prince Consort in 1850, but it was not until 1873 that the School was opened under the Directorship of Sir Arthur Sullivan. Under its original name the Institution lasted only about ten years, for in 1882 the Royal College of Music was founded, and, opening in 1883, absorbed the National Training School of Music. The new Director was Sir George Grove, succeded by Sir Hubert Parry in 1894. The Royal College is now in a flourishing condition, with 450 students on the books, including 79 scholars. A public operatic performance is given every year by the students, besides chamber and orchestral concerts. It was at this Institution two years ago that the first performance in England of Glazounow's 8th symphony was given under the baton of the composer.

In 1880 the Guidhall School of Music was founded by the Corporation of the City of London, and has since grown to very large dimensions, the students numbering nearly 3000. Compared with the Royal Academy and the Royal College of Music, the figures are misleading; for while it is possible for a student to enter the Guildhall School for a

course of any length, no one is allowed to enter the older institutions for less than a year's course of study.

In 1881 Trinity College London was started upon much the same lines as the Guildhall School. This Institution is not only a teaching centre, but it conducts examinations all over the British Empire.

In 1893 the Royal College of Music, Manchester was founded upon similar lines, and attracts a large number of students from the North of England.

With the object of raising the standard of teaching in the country, the Royal Academy and Royal College of Music formed in 1889 a Joint Board (called the Associated Board), for the purpose of holding examinations in theory, instrumental playing and singing. The examining body consists principally of professors of the two Institutions, and last year the number of candidates examined in Great Britain and the Colonies exceeded 30.000.

Although the work done by the above mentioned Institutions is excellent, it must be admitted that it touches only the small minority of the nation. The vast majority cannot learn instruments, but are dependent for any music that they may get upon the performance of others; as also their taste is untrained the national demand for serious artists still remains small, and the bulk of the people still turn to the banalities and vulgarity of the Music Hall, rather than to concerts of Classical music. The nation, as a whole does not yet demand serious music, the direct result of this being an almost total lack of musical atmosphere. This is the reason why so many of our young students, when they have finished studying in England, go to Germany or Austria.

The great Provincial Festivals, which might be centres of education, are exotic in character, and, like many exotics are so expensive to rear, that the cost of attending the concerts is prohibitive, except to the well-to-do amateur. These Festivals too are not promoted in the interests of Music, but in order to raise money for local charities. This induces the promoters therefore to cut down rehearsals to the lowest possible limit, with the result that the performance often suffers.

For educational purposes the schools in England are divided into two classes,

I. Elementary, or Primary Schools,

II. Secondary Schools.

In the Elementary Schools education is free, but in the Secondary Schools the scholars pay a fee. In connection with the Elementary Schools there are about 80 Training Colleges where students are trained as teachers and where music is a compulsory subject.

In the Elementary Schools since the year 1872 Singing has been a compulsory subject, i. e. it forms part of the regular curriculum, and lessons are given to the children from twice to five times in the week. The course of instruction includes exercises in breathing and voice production (upon which much stress is laid), sight reading, ear training (musical dictation) and the learning of songs in unison, two and sometimes three parts.

Until recently the notation taught was the tonic Sol-fa (Morealle Tonic) to the almost entire exclusion of the Staff notation; but of late years Staff notation has made great strides, the method upon which it is taught being the application of the Tonic Sol-fa to the Staff.

The class of song learned by the children is steadily improving and includes the folk songs of England, Scotland, Wales and Ireland, besides songs and duets by the great masters. Each class is taught by its own master or mistress; but at present the supervision of the musical teaching is in the hands of the ordinary school inspector, so that the subject is none too well cared for. A certain number of large towns employ superintendants of singing, whose duty it is to help and advise the teachers.

Those Teachers in Elementary Schools who pass through a Training College receive a fair amount of instruction in theory and in practical music. These include the study of notation (Sol-fa and Staff), ear-training, the writing of melodies, conducting, the handling of childrens' voices, and choral singing. The last receives a great deal of attention; and the students often leave College with a wide knowledge of their own folksongs and of the great classical song literature. Instrumental music is not compulsory, but every encouragement is given to those studying instruments, and not a few colleges have small orchestras formed by the Staff and the students themselves.

In the Secondary schools music need not form a part of the regular curriculum; and though there are now a large number of these schools where class-singing is taught, the teaching is often not very thorough, but consists merely of song-singing. Systematic teaching of sight-reading and ear-training is not often found, although in this respect matters are rapidly improving.

The children are rarely taught by their own class-master or mistress, but by a musician who visits the school. In most schools therefore as singing takes place only once a week, many classes are thrown together for the lesson, whith the result that the unwieldiness of the class and the varying ages of the children make the teaching of little value.

The learning of instruments and of solo singing is encouraged, but these are extra subjects, and both lessons and practice are taken outside the regular school hours.

As England awakens more and more to the value of Music as a civilizing and humanizing force, it may confidently be experted that the Art will take its place as a serious factor in the education of the young, a factor which it will be impossible to ignore.

IV. Concert Life in England.

By R. A. Streatfeild.

The musical life of England has been profoundly affected by its political history. In a country which for centuries has been an undivided unity it is only natural that the chief artistic energy of the nation should be concentrated in the capital to an extent unknown in Italy and Germany, which until recent times were a group of independent states rivalling each

other as keenly in the world of art as in that ot politics. During the eighteenth century, when every little German and Italian court was a centre of artistic influence, London monopolised the musical culture of England and the provinces were plunged in what so far as music was concerned was the darkness of the tomb. The foundation of the Three Choirs Festival in 1724 started a movement which had important results. In that year the choirs of the three cathedrals of Gloucester, Worcester and Hereford united at Gloucester to give a performance of sacred music with orchestral accompaniment, and the festival, ever growing in scope and importance, has been repeated every year in unbroken succession at each of the three cathedral cities in turn. The taste for choral music thus inaugurated spread in time throughout the country. Birmingham instituted a festival in 1768, Norwich in 1770 and Chester in 1772. Amateur choral societies sprang up in all the leading cities of the provinces, and the discovery that everyone who had a voice and some smattering of musical knowledge could bear his part in an oratorio produced effects so wide-spread that at the present moment there is hardly a place in England above the rank of a village that does not boast a choral society capable of performing a modest cantata if not a full-blown oratorio. Yorkshire is the chosen home of choral music. Yorkshire voices are famous and the musical capacity of its inhabitants is remarkable.

The Leeds festival, which was founded in 1858, represents English choral singing at its best, and that of Sheffield, founded in 1896, is hardly if at all inferior in quality. Wales is scarcely less celebrated than Yorkshire as a nurse of fine voices, and the Cardiff festival, founded in 1892, now takes rank among the most important of provincial musical functions, while the Bristol festival, founded 1873, absorbs the main energies of the West of England.

The growth of orchestral music in the provinces has been slower than that of choral, and save in the larger cities permanent orchestras are still by no means common, while at the great festivals the band is usually composed chiefly if not entirely of London players. The most ancient series of concerts in the history of the provinces is undoubtedly the Gentlemen's Concerts, founded at Manchester about the year 1740, which still continue.

Manchester, indeed, has been a pioneer in the matter of orchestral music, and the Hallé concerts, which were founded in 1857, are among the most famous of English musical institutions. Another interesting early attempt to found a permanent orchestra in the provinces was made by William Rea at Newcastle in 1867, though his concerts enjoyed a career of only nine years. Since those days the taste for orchestral music has spread far and wide in the provinces, and the symphony concerts now held in Birmingham, Liverpool, Manchester and Bournemouth can show a record scarcely inferior to that of London itself. Indeed Sir Edward Elgar, who is said to have a low opinion of London intelligence, maintains that the standard of musical culture is higher in some of the provincial towns than it is in the metropolis, and he recently paid Manchester the compliment of giving the first performance of his symphony in that city rather than in London.

The present condition of musical life in London offers a startling contrast to that of the provinces. While choral music still engages the best energies of provincial musicians, in London it has gradually lost its hold upon the public and is now completely thrown into the background by the growing taste for orchestral music. The periodical visits of crack choirs from Yorkshire and the Midlands are welcomed with enthusiasm, but Londoners view the efforts of their fellow-citizens with marked coldness. Of the numerous choral societies that existed some twenty years ago few have survived and those that still maintain the struggle for existence meet with but scanty support. The Sacred Harmonic Society has long been extinct, and Novello's oratorio concerts, the London Musical Society and numerous other institutions which did admirable work in past days have been compelled to yield to the force of circumstances.

The Triennial Händel Festival, in which provincial and metropolitan choirs join forces in a three days' orgie at the Crystal Palace, is still in existence, but the fact that it was found necessary this year to drag Mendelssohn into the proceedings, and to give a fillip to the festival by making it do duty as a celebration of the Mendelssohn centenary suggests that it is losing its hold upon the affections of the public. The truth is that the day for these colossal carnivals of noise is over. Mere bigness is ceasing to attract, and it is to be hoped that the next generation will devise some method of honouring Händel's memory more intrinsically artistic and more in harmony with his own methods of performance.

The Royal Choral Society continues to give its concerts at the Albert Hall under the conductorship of Sir Frederick Bridge, but the old glory of its palmy days seems to have departed. The gigantic scale upon which its concerts are given make it dangerous to try any rash experiments, and the authorities are content to keep for the most part to a very beaten track, repeating year after year the few works which still remain popular at a time when the taste for oratorio is so markedly on the decline. It must be said in defence of the society's policy that any attempt to enlarge its repertory is coldly received by its patrons, and that at the Albert Hall new works generally mean empty benches, indeed it is an open secret that the annual performances of Händel's »Messiah« and Mendelssohn's »Elijah«, the only two oratorios which are always sure of a full audience, have to make good the deficiencies of the other concerts.

The London Choral Society, which is conducted by Mr. Arthur Fagge, devotes its energies more definitely to modern music. Since its foundation some five or six years ago, it has done good work in introducing to London new and important works like Elgar's »Dream of Gerontini«, Granville Bantock's »Omar Khayyam«, to mention but two of many, which but for its devotion would probably have had to wait long for a hearing in the metropolis. At the same time it must be admitted that Mr. Fagge, if he is responsible for the music performed, has injured his own and his society's reputation by performing a good many works which had nothing to recommend them but the fact of their novelty. The difficulties attendant upon the management of a series of choral concerts in London, especially at a time when there is so little sympathy on the

part of the public for this particular branch of music, are no doubt considerable, and the selection of suitable programmes is by no means an easy task, but if the London Choral Society is to maintain its high reputation for eclecticism the authorities will have to weigh the value of the music they propose to perform more carfully than they have at present cared to do.

Another association devoted to the performance of new works, especially by young English composers, is Mr. Edward Mason's choir. This has only been in being for two years, but already is has justified its existence by producing several clever cantatas by native musicians. The Bach Choir, which was founded in 1876 for the purpose of performing Bach's Mass in B minor, has a famous past, but of late years it has been passing through a series of constitutional crises which seem to have affecte d its activity rather seriously. It continues to give concerts devoted mainly to the works of Bach, though modern music is by no means ignored, but the standard of performance is not so high as it was, nor are the programmes so carefully selected. The recent appointment, however, of Dr. G. P. Allen, a well-known Oxford musician, to the post of conductor is an auspicious augury for the future, and it is to be hoped that under the new régime the Bach Choir will regain its old prestige.

The above mentioned choirs depend to some extend upon professional assistance at any rate as regards the orchestra, but there are also several purely amateur associations which in a humbler way are doing commendable work. One of the most active of these is the Händel Society, which though mainly devoted to the revival of Händel's neglected oratorios has been useful in introducing modern works of merit to London. The difficult art of singing unaccompanied music is successfully practised by the Magpie Madrigal Society, conducted by Mr. Lionel Benson, and by the Oriana Madrigal Society, conducted by Mr. Kennedy Scott. Both of these choirs have specialised in the music of the Elizabethan era, and the revival of many beautiful madrigals by English composers of that period is due to their efforts.

When we turn from the condition of choral music in London to that of orchestral, the change is indeed surprising. While choral music has steadily declined in public favour during the past twenty years, orchestral music has as steadily advanced, and as the demand for this form of music has grown so has the supply increased. New orchestras spring up every year to cater for public wants, until at the present moment there is a real danger that the market may become overstocked. There are now no fewer than five independent orchestras of the first rank in London, to say nothing of numerous amateur associations, some of them capable of challenging comparison with the best professional performers. The growth of London's appreciation of orchestral music may probably be traced to the foundation of the Richter concerts in 1879, but in writing the history of the development of public taste due justice must be done to the admirable work done by Mr. George Henschel, whose London Symphony Concerts, though now a thing of the past, were so valuable an asset to musical London from 1886 to 1897.

Far the oldest of the London orchestral associations is the Philharmonic Society, which was founded in 1813. Of the past of this Society,

of its connection with Beethoven, Mendelssohn and many other famous men this is not the place to speak. The reputation of the Society is high, and on the whole it has worthily sustained it to the present day. Like all venerable institutions it is essentially conservative, yet not unduly so. It has shown of late years that it knows how to move with the times, and though its methods have sometimes been severely criticized by impatient spirits, it must be admitted that on the whole it fulfils the duties of its almost official position as the representative of English music in a serious and dignified manner. The Philharmonic Society is primarily devoted to the performance of English music and the classics, but with this policy it combines a system of inviting foreign composers of eminence to conduct their works at its concerts, which besides advancing the comity of nations has often enlarged the somewhat narrow horizon of English musicians in a notable manner. It would be difficult to draw up a complete list of the foreign composers who have appeared at the Philharmonic concerts, but could one do so it would be found that very few names that have made their mark on the recent history of music would be absent from the catalogue. Until recently the Philharmonic Society had a permanent conductor, who held the post often for many years in succession. Lately, however, in deference to what may be called the modern cult of the conductor it has changed its policy, and its concerts are now conducted by various musicians in turn. The growth of connoisseurship in conducting is a natural outcome of the prevailing taste for orchestral music. In old days the importance of the conductor was hardly realized, though doubtless in many cases quite as much as it deserved. People went to concerts to hear music, and beyond observing that a man stood in front of the orchestra to beat time they took very little notice of the conductor's existence. The multiplication of orchestral concerts, and the fact that it became possible to hear the same work conducted by different men at short intervals, soon taught concert-goers to distinguish between the various readings of a classical work that were submitted to them. From this point to what I have called the cult of the conductor was a short step. People nowadays talk of going to hear Richter or Nikisch, not Beethoven or Tschaikowsky, and the tea-tables of London ring with discussions of the rival readings of Elgar's symphony which recall the old time quarrels of the Gluckists and Piccinists.

Next in point of age to the Philharmonic Society comes the Queen's Hall Orchestra, conducted by Mr. Henry Wood. The opening of Queen's Hall in 1893 gave a wonderful impetus to London music, and no man has done more towards fostering a taste for good music than Mr. Wood, whose energy, versatility, and catholicity of view merit the warmest acknowledgement. The work done by him at the Promenade Concerts alone, which take place daily from August to October, cannot be praised too highly. He has raised from the earth, as it were by a shake of his bâton, a public who will stand at a shilling a head packed like sardines on a broiling summer night in order to listen to good music. Those who remember what the Promenade Concerts were like in old days at Convent Garden will realise what a metamorphosis Mr. Wood has effected, both as regards the audience and the music performed. But his achievements do

not end with the Promenade Concerts. The Queen's Hall symphony concerts, which take place every fortnight during the winter months, cover ground which would otherwise remain untouched. While not ignoring either modern English music or the classics, Mr. Wood reserves his warmest sympathies for the romantic school, particularly as represented by Tschaikowsky and the other Russian composers of our time. To him indeed the remarkable vogue attained by Tschaikowsky and the other Russian composers of our time. To him indeed the remarkable vogue attained by Tschaikowsky's music in England is mainly due. In his younger days Mr. Wood's affection for Russian music was almost excessive, but his taste has matured with time, and no one can now complain that the Queen's Hall symphony programmes are not eclectic. To Mr. Wood we mainly owe it that we are now familiar with the works of Strauss, Debussy, and many other lights of modern music, while on the classical side his revival of many little known works by Bach, Haydn, Mozart and their contemporaries has been of great historical value.

The London Symphony Orchestra, which was founded in 1904, owes its existence to a split in the Queen's Hall camp, into the rights and wrongs of which it is unnecessary to enter. The London Symphony Orchestra is a self-governing republic, which chooses its own conductors, according tho the method adopted by the Philharmonic Society. In public estimation the London Symphony concerts are the natural heirs and successors of the Richter concerts which came to an end in 1904. The dissolution of Dr. Richter's famous orchestra was a terrible blow to London, and the general joy was great when he reappeared once more at the head of the London Symphony Orchestra, a position which he vacates from time to time in favour of Messrs. Nikisch, Safonoff and other foreign conductors of eminence. The Richter traditions are nobly carried on by the London Symphony Orchestra, which like all modern orchestras, is thoroughly eclectic, though its strong point is undoubtedly its performance of classical music. With our wealth of orchestral concerts in London, opinions must naturally differ as to the merits of the rival associations, but most people would agree that a Beethoven symphony played by the London Symphony Orchestra and conducted by Richter comes as near to perfection as anyone has a right to expect in this vale of tears.

The New Symphony Orchestra is a flower of recent growth. Founded only last year by Mr. Thomas Beecham it has already severed its connection with him and now serves under the banner of Mr. Landon Ronald, a young conductor of brilliant talent, who has already proved his metal in music of various schools, but perhaps shines most of all in the works of modern composers such as Tschaikowsky and Elgar. The New Symphony Orchestra is composed chiefly of young men, many of them the picked pupils of the Royal College of Music and other London Academies. Their ability is beyond question, and they have already proved themselves capable of playing extremely well whatever is put before them. It remains to be seen whether under Mr. Ronald's direction they will succeed in striking out a line of their own.

The youngest of London orchestras is the Beecham Orchestra, which only made its début this year. Mr. Thomas Beecham made a name for

himself last year at the head of the New Symphony Orchestra as a conductor of conspicuous earnestness and intelligence, and as a most valiant pioneer in the cause of English music. It is impossible to speak too highly of his generous endeavours, as yet we fear attended with but little success, to interest English audiences in the work of their young compatriots. In defiance of empty benches both last year and this he has produced numerous works by English composers, which reflected the greatest credit upon his critical judgement, though they probably drained his pockets. His present orchestra has had comparatively few opportunities of proving its value, but so far as can be judged it is composed of talented artists, who second the efforts of their conductor with marked ability.

Mere mention must suffice of the numerous amateur orchestras of London, some of which have reached a high stage of efficiency. The best of them are the Royal Amateur, the Stock Exchange, the Strolling Players, and the South Hampstead. The only criticism that we will permit ourselves of their efforts is that they are too much inclined to follow in the footsteps of the professional orchestras. It is natural of course that when amateurs hear a work that takes their fancy performed at Queen's Hall they should wish to play it themselves, but they forget that when they measure themselves against their professional brethren they are courting unfavourable criticism. The true province of amateurs, who as a rule are tied by no base considerations of finance, is to supplement the efforts of professionals by reviving the neglected masterpieces of old times and by performing the works of native composers, for which professional orchestras, compelled as they are to work with one eye on the ticket-office, can find no place in their programmes.

If Richter taught us to understand orchestral music, it was Joachim who fostered the love of chamber music, which at one time was so prominent a feature of English musical life. Unfortunately it must be confessed that since the death of that great artist chamber music in London has fallen upon evil days. Even during his lifetime the growing taste for orchestral music elbowed chamber music to some extent from the field. The once famous Popular Concerts died of sheer old age, but so long as Joachim lived he and his famous quartet were sure of a hearty welcome, indeed it was a singular phenomenon that Joachim's personal popularity increased in London as his powers declined. His death dealt a severe blow to the already waning popularity of chamber music in London, and the desire of constant change to which reference has already been made in connection with orchestral music has prevented the establishment of any permanent quartet concerts corresponding to the Popular Concerts of old days. London has still, indeed, several firmly established associations devoted to chamber music, of which the Wessely quartet and the Strings Club may be mentioned as favourable instances. These and others may be relied upon for occasional appearances during the season, but it would be idle to pretend that they occupy anything like the position in public estimation held till recently by the Joachim quartet. The most flourishing institution now devoted to chamber music in London is the Broadwood Concerts, now in their seventh season. The Broadwood policy is one of constant

variety. Vocal and pianoforte recitals alternate with the performance of concerted works, and two or three times in the season an evening is devoted to choral music on a small scale. Under the auspices of the Broadwood Concerts numerous foreign quartets of acknowledged eminence have appeared in London, such as the Brussels Quartet, the St. Petersburg Quartet and the Quatuor Capet, and it is largely owing to the efforts of these visitors, who besides appearing at the Broadwood Concerts usually give independent concerts of their own that the waning allegiance of London concert-goers to classical chamber music is kept from total extinction. Modern chamber music, particularly by English composers, is cared for by Mr. J. Holbrooke and Mr. T. F. Dunhill, both of whom conduct enterprising series of concerts.

Of the innumerable »one man« recitals which are so insistent a feature of London musical life it is unnecessary to speak in detail. Every year their total reaches a more formidable figure. During the summer the average number of pianoforte, violin and vocal recitals given during one week is nearer forty than thirty. There are a few artists permanently residing in London who can command good audiences, and a certain proportion of the birds-of-passage from abroad who annually visit our shores find it worth their while to give concerts in London, but the vast majority of the »one-man« recitals are given for the sake of pure advertisement, and it is only by a liberal distribution of free tickets that an audience can be assembled to listen to them. The enormous number of concerts given in London conveys a casual impression of great musical activity, but the appearance is singularly delusive. Very few London concerts really pay their expenses, indeed, apart from a few world-famous virtuosi who, while their vogue lasts, undoubtedly make fabulous sums of money, it is hardly going too far to say that nothing pays in London but orchestral music. In this, as has been already said, a keen and on the whole an intelligent interest is taken, though it is to be wished that Londoners were not so lethargic with regard to new men and new music, and had not so pronounced a prejudice against the compositions of their compatriots.

Appendix.

Musical Societies in England.

1. Educational.	Founded
The Royal Academy of Music	1822
Birmingham and Midland Institute, School of Music	1854
The Royal Irish Academy of Music	1856
The Royal Military School of Music	1857
The London Academy of Music	1861
The Tonic Sol-fa College	1863
The Royal College of Organists	1864
South London Institute of Music	1869
Trinity College of Music, London	1872
The Royal Normal College and Academy for the Blind	1872

	Founded
The Cork Municipal School of Music	1878
The Guildhall School of Music	1880
The Royal College of Music	1882
The Associated Board of the Royal Academy of Music and the Royal College of Music	1889
Royal Manchester College of Music	1893
The Virgil Piano School	1895
Royal Naval School of Music	1903

2. Performing.

The Madrigal Society	1741
The Noblemen and Gentlemen's Catch Club	1761
The Philharmonic Society	1813
Dublin University Choral Society	1837
The Abbey Glee Club	1841
Round, Catch, and Canon Club	1843
Cambridge University Musical Society	1843
City Glee Club	1853
The Edinburgh University Musical Society	1866
Royal Choral Society	1872
Royal Amateur Orchestral Society	1872
The Bach Choir	1876
Peoples' Concert Society	1878
The Haendel Society	1882
The Westminster Orchestral Society	1885
Cambridge University Musical Club	1889
The English Ladies' Orchestral Society	1893
London Choral Society	1903
University of London Musical Society	1905

3. Benevolent.

The Royal Society of Musicians of Great Britain	1738
The Incorporated Irish Musical Fund Society	1787
The British and Foreign Musicians' Society	1822
The Choir Benevolent Fund	1851
Incorporated Society of Musicians' Orphanage for the Children of Musicians	1875

4. Miscellaneous.

The Worshipful Company of Musicians	1604
London Gregorian Choral Association	1870
London Church Choir Association	1870
The Oxford University Musical Club	1872
The Musical Association	1874
The Purcell Society	1876
The Incorporated Society of Musicians	1882
The Oxford University Musical Union	1884

	Founded
The Cremona Society	1886
The Plainsong and Mediaeval Music Society	1887
Guild of Organists	1887
The Church Orchestral Society	1894
The Incorporated Staff-Sight-Singing College	1896
»Feis Ceoil« (Irish Musical Festival)	1897
Folk-Song Society	1898
The Oxford and Cambridge Musical Club	1899
Union of Directors of Music in Secondary Schools	1900
Concert-Goers' Club	1903
The Patron's Fund	1903
Society of British Composers	1905

III. Mlle Mathilde Daubresse (Paris): »Rapport sur l'Enseignement Musical en France.«

Remarques Préliminaires.

Il est tout à fait impossible, dans les étroites limites d'une brève communication, du genre de celles qui, seules, peuvent être présentées à un Congrès, dont le temps est compté, de dresser le tableau complet de l'enseignement musical en France. Il y faudrait plusieurs volumes, des enquêtes minutieuses près des municipalités, et, notamment, un travail — qui reste à faire — sur l'enseignement privé. Echappant au contrôle de l'Etat, libre par définition, instable par nature, il n'a pas encore été l'objet d'un examen méthodique et critique sérieux et les éléments de sa juste appréciation font presque totalement défaut. C'est une lacune que nous sommes les premiers à déplorer.

Nous n'avons donné, dans ces quelques pages, qu'un essai, un bref résumé, un rapide aperçu de la situation actuelle de l'enseignement musical français. Ce modeste rapport permet cependant de constater que, depuis trois quarts de siècle [1]), les progrès de l'instruction musicale, dans notre pays, ont été immenses. S'il reste encore beaucoup à faire — nous avons trop de franchise pour le dissimuler — l'élan nécessaire est donné et ce n'est plus seulement une élite qui, par goût ou dilettantisme, s'intéresse aux choses de la musique, la masse populaire commence à s'en préoccuper; l'art se démocratise; son empire s'étend, et, dans *toutes les classes* de la société française, se développe, peu à peu, sa bienfaisante influence. C'est avec joie que nous apportons ici la preuve d'une si heureuse amélioration que nous avions, dès le début, le devoir de signaler.

Enseignement Technique.

I. Conservatoire National de Musique et de Déclamation.

But. Le *Conservatoire de Paris* fondé en 1795, est consacré à l'enseignement gratuit de la musique vocale et instrumentale et de la déclamation dramatique et lyrique.

---

[1]) L'enseignement de la musique vocale, en France, a été rendu *obligatoire*, dans les écoles, à la suite d'une proposition du représentant Boulay (de la Meurthe) en 1834.

Budget. Il est subventionné par l'Etat dont il reçoit annuellement 270.000 Frs. tant pour le personnel que pour les frais matériels de l'établissement.

Enseignement. L'enseignement y est donné dans 33 classes, sous la direction de 83 professeurs ou répétiteurs. En outre un *Conseil Supérieur d'enseignement* divisé en deux sections: l'une pour les études musicales, l'autre pour les études dramatiques est chargé: d'assurer l'inspection des classes; d'élaborer les programmes d'enseignement; de fixer les programmes des exercices d'élèves, et, en cas de vacance (professeur titulaire, chargé de cours, accompagnateur titulaire), de présenter au ministre une liste de candidats (trois au plus).

Concours d'admission. Chaque année, du 15 octobre à fin novembre, ont lieu les *concours d'admission* présidés par un jury. L'âge d'admissibilité, dans les diverses classes, varie de 9 à 26 ans.

Examens semestriels. Des examens semestriels, passés en présence de *Comités d'examen*, ont lieu à huis-clos, en janvier et en juin.

Au mois de juillet s'ouvrent les concours de fin d'année scolaire.

Concours publics. Plusieurs d'entre-eux sont publics; l'entrée en est fort recherchée. A la suite de ces concours les premiers prix (opéra, opéra-comique, comédie, tragédie) peuvent être engagés par un des théâtres subventionnés de l'Etat.

Elèves étrangers. Les aspirants de nationalité étrangère sont reçus au Conservatoire, avec l'autorisation spéciale du ministre de l'instruction publique, sans qu'il puisse y en avoir plus de *deux* par classe.

Encouragements. Les récompenses consistent en prix, accessits ou médailles. Le ministre dispose en outre de 25 bourses d'études (600 Frs.) et de 12 pensions (1200 à 1800 Frs.) pour les élèves de chant; de 10 pensions (600 Frs.) pour les élèves de déclamation dramatique.

Matières enseignées. Matières de l'enseignement conservatorial: Composition (comprenant l'orchestration et l'étude des formes musicales). Contrepoint et fugue; harmonie; accompagnement; improvisation; solfège (théorie, dictée musicale); chant; ensemble vocal; déclamation dramatique; déclamation lyrique; opéra; opéra-comique. Piano; orgue; harpe; tous les instruments d'orchestre classique; trombone; cornet à pistons. Musique de chambre; ensemble orchestral. Histoire de la musique. Histoire et littérature dramatiques. Esthétique. Maintien et danse; escrime. Droit théâtral.

Bibliothèque, Musée. Le Conservatoire possède une riche bibliothèque composée d'oeuvres musicales et dramatiques. Le prêt des livres n'est consenti, au dehors, que sur autorisation du directeur et du ministre.

Un musée d'instruments de musique, anciens ou modernes, et d'objets ayant un intérêt direct pour l'enseignement de la musique ou de la facture instrumentale est ouvert au public chaque semaine.

Direction. Le Conservatoire est actuellement sous la direction d'un maître éminent: Mr. Gabriel Fauré.

Population scolaire. Le Conservatoire reçoit environ 800 élèves.

II. Succursales du Conservatoire.

III. Ecoles Nationales de Musique.

Historique. En 1826 il existait déjà, en dehors du Conservatoire de Paris, deux écoles nationales de musique: Lille et Toulouse. En 1872 il en existait quatre. En 1884, le nombre de ces écoles ayant augmenté, elles furent réorganisées et rattachées au Ministère des Beaux-Arts. Douze d'entre elles peuvent prendre le titre de: *Succursales du Conservatoire.* Ce sont les plus importantes.

Succursales du Conservatoire. Boulogne-sur-Mer; Dijon; Lille; Lyon; Montpellier; Nancy; Nantes; Nimes; Perpignan; Rennes; Roubaix; Toulouse.

Les autres écoles sont dites: *Ecoles Nationales de Musique.* Ce sont:

Ecoles Nationales de Musique. Abbeville; Aix; Amiens; Angoulême; Armentières; Bayonne; Cambrai; Cette; Chambéry; Digne; Douai; Lorient; le Mans; Moulins; Saint-Omer; Toulouse; Tours; Valenciennes.

Budget. Ces succursales et ces écoles reçoivent de l'Etat une subvention annuelle de 124.600 Frs.; plus une subvention municipale, fixée après entente avec l'Etat, et qui ne peut descendre au-dessous d'un certain chiffre. De plus des dons en instruments et livres (7000 à 8000 Frs.) leur sont annuellement distribués par l'Etat.

Professeurs. Le nombre des professeurs, dans ces différentes écoles, oscille entre 7 et 36. L'unité de l'enseignement est assurée par un service d'inspection (4 titulaires, 1 auxiliaire) qui avait à sa tête le vénérable maître Ernest Reyer, membre de l'Institut, dont l'art français déplore aujourd'hui la perte (janvier 1909) [1]).

Examens. Des examens d'admission, des concours ont lieu dans ces diverses écoles. L'enseignement y est plus ou moins complet suivant les moyens dont chaque école dispose. Les premiers lauréats peuvent obtenir des bourses d'études et compléter leur instruction musicale au Conservatoire de Paris.

Population. La population de ces écoles est de 8.480 élèves (chiffres officiels).

IV. Ecoles Municipales.

Un certain nombre d'écoles de musique sont soutenues par les municipalités et dépendent entièrement d'elles. Ces écoles sont donc en dehors du contrôle de l'Etat. Nous signalons leur existence.

Enseignement Scolaire Public.

Degré Primaire.

En France, l'enseignement musical est donné *gratuitement* dans tous les établissements d'instruction primaire publique, savoir:

Les deux Ecoles Normales Supérieures
Les Ecoles Normales Primaires

---

[1]) Mr. Alfred Bruneau vient d'être appelé à succéder à Mr. Reyer qui lui-même avait succédé à Reber en 1880.

Les Ecoles Supérieures Primaires
Les Ecoles Primaires Publiques
Les Ecoles Maternelles.

I. Ecoles Normales supérieures.

But. Les deux écoles normales supérieures ont pour but de former les professeurs des Ecoles normales primaires.

Lieu. Celle des jeunes gens est à St. Cloud [1]; celle des jeunes filles à Fontenay-aux-Roses [2].

Matières enseignées. L'enseignement musical y est donné par des professeurs spéciaux, pourvus du certificat d'aptitude à l'enseignement du chant (degré supérieur). Il comprend: L'histoire et la théorie de la musique; le solfège; la dictée musicale; l'harmonie élémentaire; l'accompagnement; le piano; l'orgue. — La diction. L'étude de la respiration, le classement des voix sont inscrits au programme. Les élèves pratiquent la musique chorale: choeurs à plusieurs voix.

II. Ecoles Normales Primaires.

But. Les Ecoles Normales Primaires, au nombre de 166, forment des instituteurs et institutrices d'écoles primaires publiques. (Ecoles communales.)

Population. Leur population scolaire est d'environ 9.500 élèves renouvelables par tiers, chaque année. L'enseignement musical y est donné par des professeurs diplômés et comprend:

Matières enseignées. La théorie et la dictée musicales; l'étude des clefs de *sol* et de *fa*; celle de la notation chiffrée (méthode galiniste). Les normaliens pratiquent la musique chorale; ils apprennent aussi les chants scolaires à une ou deux voix qu'ils devront enseigner à leurs futurs élèves. On leur fait connaître les pages choisies des grands maîtres de la musique et on leur donne un aperçu de l'histoire de la musique.

Conférences. Ces brèves notions sont complétées par des conférences que donnent des professeurs libres, autorisés par le ministre de l'instruction publique.

Remarque. L'étude du piano et de l'orgue a disparu dans un grand nombre d'écoles normales à partir du moment où l'enseignement du violon y a été introduit.

III. Ecoles Supérieures Primaires.

But. Les Ecoles Supérieures Primaires ont pour but de donner aux élèves une instruction plus complète que celle qu'ils reçoivent dans les écoles primaires publiques.

Population. Elles sont au nombre de 392 avec une population scolaire de 50.000 élèves.

Réorganisation. L'enseignement musical y fut complètement réorganisé en 1886.

---

[1]) Fondée en 1882.
[2]) Fondée en 1880.

Matières enseignées. Il est donné par des professeurs spéciaux, diplômés, et comprend: La théorie et la dictée musicales; le solfège en deux clefs; la diction; l'étude de chants scolaires à deux voix.

Les oeuvres populaires des grands maîtres de la musique sont étudiées par les élèves qui reçoivent en outre des notions sur la vie et les ouvrages des principaux musiciens.

IV. Ecoles Primaires Publiques Urbaines et Rurales.

Les Ecoles Primaires Publiques, urbaines et rurales, reçoivent les enfants de 6 à 13 ans.

Population. Elles sont au nombre de 67.724 et comptent une population scolaire de 3,603.264 élèves.

Professeurs. L'enseignement musical y est donné par les instituteurs et institutrices. Cependant quelques grandes villes paient, sur leur budget, des professeurs spéciaux.

Réorganisation. L'enseignement musical fut complètement réorganisé, dont ces établissements, en 1887.

Degrés de l'enseignement. Il est divisé en trois degrés: *élémentaire, moyen et supérieur.* Il comprend: l'étude du solfège (clef de sol) un peu de théorie et de dictée musicales orales. Les élèves apprennent aussi des choeurs à voix égales.

V. Ecoles Maternelles.

C'est l'école des tout petits. Ils y restent jusqu'à six ans. La population scolaire y est de 502.747 élèves.

L'enseignement musical y est fort réduit. On apprend à ces petits enfants des rondes, des marches, des jeux mimiques accompagnés de chants.

Ville de Paris.

L'enseignement musical, à Paris, demande une place à part étant donnée son importance.

Professeurs. Dans les écoles primaires publiques de la Ville de Paris. 139 Professeurs spéciaux, hommes et dames, diplômés, sont chargés d'instruire les élèves.

Population. La population scolaire est de 36.960 enfants: garçons et filles.

Organisation. L'enseignement musical fut organisé en 1837, par Wilhelm. Les inspecteurs qui se sont succédé à la tête de cette importante division de l'enseignement général furent: Gounod, Bazin, Dannhäuser. Actuellement Mr. Auguste Chapuis est inspecteur principal avec deux inspecteurs adjoints.

Degrés de l'enseignement. L'enseignement est divisé en trois degrés suivant qu'il est donné dans les cours moyens, supérieurs et complémentaires. Il comprend: le solfège, la théorie, la dictée musicale; l'étude de choeurs à deux et trois voix égales suivant les cours.

Concours. Chaque année des concours ont lieu entre les différentes écoles. Ils exigent l'exécution d'un choeur à 3 voix; la lecture à première

vue, au tableau, d'une leçon de solfège à une ou deux voix (suivant les cours). Des diplômes sont décernés aux meilleures écoles.

Budget. Les dépenses affectées à cet enseignement forment un budget spécial, fraction du budget général de l'instruction publique de la Ville de Paris.

Remarque. Dans tous les établissements ci-mentionnés (titre I à V) l'enseignement de la musique est absolument gratuit.

Enseignement Post-Scolaire.

Sous le titre: »enseignement post-scolaire« nous avons rangé les »*Sociétés Chorales*«, les »*Harmonies*« et les »*Fanfares*«, mais il importe de remarquer que le terme: »post-scolaire« est ici un peu forcé, ou au moins reçoit une très grande extension. En réalité, il n'y a pas d'enseignement, »*après l'école*«, organisé sous le contrôle et la protection de l'Etat[1]). L'initiative privée seule a tout fait. Des sociétés musicales, dont nous indiquerons l'origine, se sont formées, puis multipliées et leur nombre, aujourd'hui assez important, s'élève à 8000 représentant un total de 250.000 à 300.000 exécutants.

I. Sociétés Chorales.

Wilhelm, Delaporte. Les fondateurs, on peut dire les apôtres de la musique chorale en France, furent deux hommes auxquels on va rendre, en leur élevant un monument commémoratif, un tardif mais bien mérité hommage: *Wilhelm* et *Delaporte.*

1ère société chorale (1842). Wilhelm créa, en 1842, la première société chorale: les *Enfants de Paris.* D'autres groupes se formèrent ensuite et l'ensemble prit le nom d'*Orphéon.* De 1852 à 1860, un maître illustre: Ch. Gounod, prit la direction de l'Orphéon et lui donna une impulsion vigoureuse. Les grandes villes, quelquefois même les petites cités, suivirent l'exemple de la Capitale. Elles eurent leur »chorale«. On en compte actuellement à peu près 1200.

Répertoire. Tout un répertoire de compositions destinées à ces sociétés naquit du fait de leur existence. Des maîtres ne dédaignèrent point d'écrire pour elles: Gounod, Amb. Thomas, Saint-Saëns, Maréchal, Th. Dubois, d'autres encore, produisirent, en cet ordre, des pages charmantes.

Concours. Des concours orphéoniques, donnés à l'occasion des fêtes civiles ou religieuses, des expositions, des anniversaires réunissent les sociétés chorales de plusieurs villes et même de diverses régions. Elles y sont soumises à certaines épreuves musicales: lecture à première vue d'une leçon donnée, exécution d'une pièce préparée d'avance et enfin concours

---

[1]) Nous signalerons tout à l'heure les cours d'adultes organisés par la Ville de Paris et quelques grandes associations, subventionnées, qui possèdent des cours de musique telles que:

L'association polytechnique — L'association philotechnique — L'association philomathique.

d'honneur où sont seules admises les sociétés ayant obtenu déjà un certain nombre de points. Le jury décerne des récompenses consistant le plus souvent en médailles de différentes valeurs.

II. Harmonies-Fanfares.

Origine. Un certain nombre de ces sociétés instrumentales proviennent des anciennes »musiques« de la Garde Nationale. Quand ces »musiques« furent licenciées [1]) leurs exécutants formèrent des fanfares et harmonies municipales qui sont, aujourd'hui, au nombre des plus anciennes [2]).

Ces fanfares et harmonies comptaient, à l'époque où elles s'organisèrent, d'assez bons instrumentistes; les meilleurs d'entre eux formèrent des élèves qui, devenus maîtres à leur tour, prirent l'initiative de groupements nouveaux.

Nombre. De nos jours, il existe à peu près 1800 harmonies et 5000 fanfares.

On peut s'étonner de la disproportion entre ces deux nombres mais on l'admettra en se rappelant que beaucoup des municipalités qui forment une société musicale ont de petites ressources, or le prix des instruments en bois (harmonie) est fort élevé. D'autre part leur apprentissage est très long. De là une préférence marquée pour les »fanfares« uniquement composée de »cuivres«.

Concours. Ce que nous avons dit des *concours*, au sujet des sociétés chorales, s'applique également aux sociétés instrumentales.

Répertoire. Quant au *répertoire* il est resté, jusqu'à présent, d'assez peu de valeur mais, une réforme, en voie d'accomplissement, tend à en relever le niveau. C'est ce que désirent tous les amis de l'art sain, robuste et fortifiant.

Presse orphéonique. Toute une presse est née de cette diffusion de la musique populaire, signalons rapidement: le *Monde orphéonique*, l'*Instrumental*, l'*Harmonie*, l'*Accord parfait*, le *Journal Musical*, l'*Orphéon*, etc.

Ville de Paris.

Dans un pays très centralisé, comme la France, les faits de la Capitale ont toujours une importance particulière, c'est pourquoi nous mentionnons ici les tentatives *parisiennes* d'enseignement post-scolaire.

Cours d'Adultes.

Le nombre des cours d'Adultes, dans lesquels on apprend la musique, sous le contrôle de la Ville de Paris, est de 36 (24 pour les hommes, 12 pour les femmes). Ils consacrent 3 heures par semaine à cet enseignement, sous la direction de professeurs diplômés. A la fin de l'année scolaire, des concours ont lieu entre les différentes sections et les meilleures sont récompensées.

---

[1]) 23 Août 1871.

[2]) De 1852 à 1871 on compte bien un certain nombre de sociétés instrumentales mais leur véritable développement date de 1871.

Les élèves de ces cours, joints à une fraction importante des enfants des écoles primaires (800 exécutants environ) forment:

L'Orphéon municipal de la Ville de Paris

qui donne chaque année un concert. C'est par lui que, le 7 juillet 1908, fut exécuté, en séance publique, l'oratorio de Haydn: *les Saisons*.

Quelques grandes associations ont fondé des cours de musique vocale et de musique instrumentale dans leurs différentes sections. Ce sont :

L'Association Polytechnique

fondée en 1830 par les anciens élèves de l'Ecole Polytechnique. Cours de musique à Paris et dans les principales villes de France.

L'Association Philotechnique

fondée en 1848. Compte, à Paris, 13 cours de musique vocale et 15 cours de musique instrumentale. Sections provinciales autonomes.

L'Association Philomatique

fondée en 1895. Cours à Paris et dans la banlieue parisienne. Environ 50 sections de musique instrumentale et 25 de musique vocale. Au total 1500 élèves.

L'Ecole de Chant Choral.

Une tentative intéressante due, en 1904, à l'initiative de Mr. d'Estournelles de Constant mérite d'être signalée c'est l'*Ecole de Chant Choral*. Divisée en sections, situées dans les différents quartiers de Paris, cette école est ouverte aux hommes, aux femmes et aux enfants. L'enseignement comprend le solfège et le chant. Des concerts publics sont organisés chaque année ayant surtout le caractère de festivals populaires.

Un orchestre d'instruments à vent sous le titre d'*Harmonie des Anciens Musiciens de l'Armée* est adjoint à l'Ecole de Chant Choral.

III. L'Orchestre.

Mr. Victor Charpentier a fondé, il y a quatre ans, une société chorale et instrumentale destinée à multiplier les grandes auditions populaires. *L'Orchestre* a déjà donné 23 concerts et mis 4000 places gratuites à la dispositions du public. Une subvention importante vient d'être accordée à cette association conçue dans un esprit véritablement démocratique.

Société des Concerts du Conservatoire.

Association des Concerts Colonne.

Association de Concerts Lamoureux.

Ce serait dépasser le cadre de ce bref résumé que de nous appesantir sur nos grandes sociétés de concert. Elles constituent cependant des

éléments actifs d'éducation musicale. Nous ne ferons que les mentionner: La *Société des Concerts du Conservatoire* est sous la direction de Mr. Messager.

L'Association des Concerts Colonne est dirigée par Mr. Edouard Colonne et l'*Association des Concerts Lamoureux* par Mr. Camille Chevillard.

Enseignement Privé:

Ecoles et Professeurs libres.

Il est extrêmement difficile de donner des chiffres exacts touchant l'enseignement privé puisqu'il n'est pas sous le contrôle de l'Etat.

Population. Les écoles privées reçoivent une population scolaire de 988.753 élèves (chiffres officiels). A Paris, et dans les principales villes de France, un grand nombre de ces écoles ont inscrit la *Musique* dans leurs programmes d'études.

Professeurs. Beaucoup de professeurs, nous devrions écrire: une multitude de professeurs libres enseignent la musique, soit en organisant des *Cours,* soit en donnant des *leçons particulières* à leurs élèves.

Conditions. Les conditions de leur enseignement varient suivant: les villes où ils professent, les matières qu'ils enseignent et leur degré de réputation. Elles peuvent aller de 50 Cts. à 50 Frs. et au-dessus pour *une heure* de leçon. Certains professeurs traitent à forfait avec l'élève pour un temps donné. Les cours et leçons peuvent être payables par mensualités.

La Schola Cantorum.

Il y a environ douze ans s'est ouvert, à Paris, sous la haute direction de Mr. Vincent d'Indy, avec la collaboration de Mr. Ch. Bordes, un Conservatoire libre: la *Schola Cantorum.*

Le programme des études y est sensiblement le même qu'au Conservatoire national de musique et va des classes de solfège aux classes de composition. Des exécutions, des concerts publics d'un intérêt historique incontestable, sont donnés par les classes d'ensemble (orchestre et choeurs) de la Schola Cantorum. Un grand nombre d'élèves de valeur sont déjà sortis de cette importante école qui méritait d'être signalée.

IV. Louis Fleury (Paris): »De la situation économique des musiciens d'orchestre en France.«

Introduction.

Les quelques pages que comporte cette étude n'ont traite qu'à des questions exclusivement économiques et la musique proprement dite y tient fort peu de place; ce dont je m'excuse. On ne m'en voudra donc pas de n'avoir pas accumulé les précisions et la documentation. Déjà j'ai peur de m'être trop étendu sur un sujet qui sera pour beaucoup d'un médiocre intérêt. J'ai essayé, enfin, de mettre dans ces questions d'actualité, le plus d'impartialité possible et d'éviter autant que possible tout ce qui pourrait ressembler à une polémique.

* * *

Il n'est peut-être pas inutile que les compositeurs, les critiques, les amateurs de musique, connaissent un peu mieux, et autrement qu'à l'heure du travail, les collaborateurs anonymes avec lesquels ils sont en rapports fréquents, mais qu'ils ne voient seulement que de l'autre côté de la rampe. Parce qu'ils sont très peu connus, les musiciens d'orchestre sont souvent méconnus. On a coutume de leur reprocher leur manque d'enthousiasme pour leur art, leur indiscipline, et, surtout leur souci évident de faire passer avant tout autre préoccupation, celle de leurs intérêts matériels. Ces critiques, souvent fondées, il faut le reconnaître, manquent toutefois de générosité. On en voudra peut-être moins à un modeste artiste d'accomplir sans entrain sa besogne quotidienne, lorsqu'on saura les difficultés qu'ils rencontre à gagner sa vie de chaque jour, de quel prix dérisoire son labeur est payé et combien ses ressources sont incertaines.

Et si l'on songe que toute amélioration de son sort lui fait gravir un degré dans l'échelle sociale, on doit suivre ses efforts pour y parvenir avec sympathie, car la musique ne peut qu'y gagner.

Il est juste de constater, toutefois, que le sort des musiciens s'est considérablement amélioré depuis quelques années, et de façon très soudaine. Il faut faire remonter ce fait à la création de la Chambre syndicale des artistes musiciens de Paris (13 Mai 1901). Quelles que puissent être les sympathies ou les antipathies de chacun de nous pour les manifestations syndicalistes, il nous faut accepter ce fait qu'avant la création du syndicat, la situation matérielle des musiciens d'orchestre était misérable et qu'elle est maintenant acceptable. On pourra regretter que des artistes se soient délibérement abaissés au rang des plus humbles prolétaires, le premier effet de la création de leur syndicat ayant été de les mettre en rapports quotidiens avec les travailleurs manuels et autres qui hantent la Bourse du Travail, puis de les amener à collaborer avec eux dans leurs luttes contre le Capital et le Patronat. Mais à être confondus avec les prolétaires, les musiciens ont gagné de bénéficier à leur tour des avantages que le régime concède de plus en plus à la classe ouvriere (souvent au détriment des autres).

Artistes ou ouvriers d'art. Il conviendrait, d'ailleurs, d'examiner ceci: les musiciens d'orchestre sont-ils, dans toute la force du terme »des artistes«?

Jusqu'ici la profession de musicien d'orchestre a été classée dans la catégorie des professions dites »libérales« et les plus humbles tiennent beaucoup à leur qualificatif d'»artiste«, auquel ils attribuent nombre de vertus bien illusoires. Qu'un certain nombre de musiciens d'orchestre soient de véritables artistes, cela n'est pas douteux. Intellectuels? C'est autre chose. Leur culture générale est presque toujours à peu près nulle. Sortis du peuple, leurs études n'ont pas dépassé 99 fois sur cent ce qu'on apprend à l'école primaire et les meilleurs d'entre eux ont souvent dû négliger même ces études là, pour peu que leur éducation musicale ait commencé tôt. Ceux qui ont fréquenté le Conservatoire et qui sont l'élite de la profession n'ont eu à étudier d'autres matières, à suivre d'autres cours, à subir d'autres examens que ceux ayant trait à la seule musique. Les autres, ayant appris la musique par hasard et étant, par hasard également, devenus pro-

fessionnels, sont pour la plupart d'anciens ouvriers, d'anciens employés, qui tirent parti, pour se créer des ressources, de leurs talents d'amateurs. Ils peuvent changer de profession, ils ne changent pas de mentalité. Le seul effort qu'ils puissent fournir pour s'élever dans leur état social, et qui est quelquefois considérable, se porte tout naturellement sur la musique. Aussi ne faut-il pas s'étonner de rencontrer dans cette classe d'»Intellectuels« une proportion formidable de quasi-ignorants.

Possèdent-ils au moins tous les secrets de leur art?

Il nous faut, hélas, repondre: non. Les plupart des musiciens d'orchestre sont des spécialistes. On réclame d'eux, avant tout, une grande habileté instrumentale, et juste ce qu'il faut de solfège pour lire à première vue une partie d'orchestre difficile. On ne peut pas dire qu'une culture musicale complète leur puisse être inutile; elle ne leur est pas indispensable. L'harmonie, la contrepoint, la fugue, l'histoire de la musique, les rapports de la musique avec les autres arts, tout cela est du luxe. La plupart des musiciens d'orchestre ignorent tout cela, et ce n'est pas s'avancer beaucoup que de prétendre que les $^{9}/_{10}$ d'entre eux possèdent comme tout bagage musical la connaissance de leur instrument. Est-il donc injuste de dire qu'ils ne sont qu'à moitié des artistes?

Le seraient-ils dans toute la force du terme, qu'ils auraient de biens rares occasions d'affirmer leur personnalité. Le musicien d'orchestre idéal est avant tout un homme consciencieux et discipliné, qui sait taire ses propres inspirations pour se laisser en quelque sorte pétrir par son chef. Si nous cherchons de vrais artistes, de libres interprètes, dans le monde des musiciens d'orchestre, nous en trouvons sans peine; mais ce n'est pas là, qu'ils donneront leur mesure, et nous nous occupons d'eux aujourd'hui, en temps que musiciens d'orchestre seulement.

C'est ce qu'ont fort bien compris les fondateurs de la chambre syndicale des musiciens en déclarant qu'ils préféraient à tous points de vue, et spécialement sur le terrain de la lutte économique, voir assimiler leurs adhérents à la catégorie des ouvriers d'art.

Nous nous rallions pleinement à cette manière de voir. Par leur origine, leur culture, certaines particularités de leur profession, les musiciens se rattachent à la classe ouvriere — par d'autres attaches ils tiennent aux artistes — le qualificatif d'ouvriers d'art leur convient parfaitement. Il eût pû être créé pour eux.

Ce long préambule était nécessaire. Examiner la situation économique d'un groupe d'individus, c'est avant tout, procèder à des comparaisons. Maintenant que nous avons situé les musiciens dans un milieu, voyons quelle situation ils y occupent. Ouvrier d'art au même titre que des sculpteurs sur bois (de l'industrie), de tapissiers, des dessinateurs sur étoffe, sont ils plus ou moins heureux matériellement que des dessinateurs, des tapissiers ou des sculpteurs sur bois?

Leurs ressources. Il faut d'abord savoir à quoi peut s'employer leur activité.

A Paris, où la consommation de musique est assez active il existe (environ):

3 théâtres d'opéra ou opéra-comique employant en permanence des orchestres complets;

3 sociétés de Concerts symphoniques (Concerts du conservatoire, Colonne, Chevillard), sociétés en participation donnant chacune des concerts périodiques, et fournissant à leurs sociétaires une rémunération assez large pour qu'on puisse les compter au nombre des entreprises les plus sérieuses et les plus sûres;

un très petit nombre de théâtres d'opérette ou de drame employant des orchestres en permanence (de 6 à 8 au plus);

environ 15 music-halls ou cafés-concerts employant des orchestres d'importances diverses;

un grand nombre (difficile à contrôler) de cafés, brasseries, hôtels, restaurants, employant des petits orchestres de 5 à 8 musiciens.

Ceci pour les entreprises à orchestres permanents auxquelles il faut ajouter les exploitations (de création récente) de cinématographes.

En dehors de cela, les musiciens trouvent à s'occuper:

Dans certains théâtres de comédie, où occasionnellement on a besoin de musique de scène;

dans les maisons d'enregistrement de disques phonographiques (de création relativement récente);

dans les entreprises occasionnelles (concerts d'orchestre, concerts de virtuoses pour les musiciens des orchestres symphoniques), bals, dîners, fêtes publiques etc. etc. pour les autres.

Aucune place, aucune situation, n'est assez rémunérée pour suffire aux besoins d'un musicien ayant des charges moyennes. Tous doivent cumuler divers emplois. Les plus favorisés, à juste titre pour la plupart, car ce sont des musiciens de talent, sont ceux qui font partie de l'orchestre de l'Opéra. Ils peuvent n'etant employés (même pour des répétitions) que le soir, appartenir sans encombre à un des grands orchestres symphoniques où tous les services ont lieu le jour. Les musiciens de l'Opéra-comique jouissent aussi de certains avantages particuliers en premier lieu celui de bénéficier d'un certain nombre de congés le soir (de 10 à 15 par mois). Par contre, une partie entre eux étant obligée d'assurer le service aux matinées du dimanche, ne peut cumuler le théâtre et le concert symphonique.

Pour les autres, disséminés dans les orchestres à représentations quotidiennes, ils sont enfermés dans ce dilemme: ou se contenter de leur place (elle ne leur prend, il est vrai, que leur soirée et les matinées du dimanche) ou chercher à augmenter leurs ressources par des cachets occasionnels. Mais ils ne peuvent le faire qu'en se faisant remplacer à leur théâtre. Il leur faut pour cela l'assentiment de leur chef d'orchestre et de leur directeur. Il leur faut être sûrs de leurs remplaçants. Ces permissions sont d'usage courant; elles restent facultatives. Les bons musiciens, recherchés pour leur talent, et qui ont de trop fréquentes occasions de se faire remplacer à leur théâtre, ont la plus grande difficulté à s'y maintenir. Les chefs d'orchestre préfèrent de plus en plus s'assurer le concours d'un personnel médiocre, mais régulier, et de plus en plus les orchestres sont envahis par les demi-professionnels, c'est-à-dire les musiciens qui

ne trouvent dans la musique qu'un supplement de ressources et qui sont, dans la journée, employés d'administration, de commerce, etc. etc.

Cependant la période des concerts extraordinaire, des réceptions, des fêtes, est très courte et se resserre de plus en plus, à mesure que le goût de la vie au grand air, des sports, des voyages, éloigne de plus en plus les Parisiens de la capitale. Il est des mois (même en hiver) où toute la vie mondaine et musicale est à peu près arrêtée et où seuls, les théâtres et music-halls continuent leurs représentations. Ceux qui n'appartiennent pas à ces orchestres se croisent alors les bras.

Instabilité des emplois. En definitive, la situation des musiciens d'orchestre est essentiellement instable. Elle l'est d'autant plus que les théâtres recrutent leur personnel de la manière la plus fantaisiste. C'est généralement le chef d'orchestre qui se charge de ce soin. Il engage qui lui plait, sans que le directeur y soit mêlé et nombre de directeurs ne connaissent aucun des musiciens qu'ils emploient. Qu'un directeur change son chef d'orchestre, il arrive, que son orchestre se renouvelle entièrement sans qu'il s'en soit inquiété ou même aperçu. Il y a cependant quelque chose de changé depuis les dernières grèves, parce que certains directeurs s'attachent désormais leurs musiciens par des contrats signés. Mais dans nombre d'établissements cette formalité n'a même pas lieu.

Durée des contrats. Sauf à l'opéra et à l'opéra-comique où les musiciens sont en cela encore privilégies (à l'opéra les engagements sont presque illimités et à l'année, à l'opéra-comique d'une durée de trois saisons de 10 mois et renouvelables) les engagements de théâtres ne dépassent pas la durée d'une saison.

Cette saison, pour de rares établissements (café-concerts, cirques ou brasseries) est de 12 mois.

Pour la plupart des théâtres 8 à 9 mois (de Octobre à Juin).

Pour les établissements où n'existe pas l'usage de contrats signés, les engagements se font généralement au mois (paies tous les 15 jours) avec faculté de rupture après préavis de 15 jours. Certains théâtres engagent leur personnel pour la durée de la pièce en cours; quel qu'en soit le succès, on a vu des pièces arrêtées à la 3me représentation. Enfin, dans nombre de brasseries les musiciens sont engagés au jour le jour avec paie quotidienne.

Chômage. De là ces chômages incessants qui sont la plaie de la profession, qui tiennent sans cesse le musicien en haleine, ne lui laissent jamais de répit, et qui, s'ajoutant à la médiocrité des salaires, mettent les musiciens dans une inquiétude perpétuelle. Il y a des chômages réguliers et généraux (morte-saisons). Il en est d'accidentels (fréquents, fermetures inopinées d'établissements). A cela, s'ajoute le chômage dû à l'encombrement de la profession. Trop de musiciens pour pas assez de musique. Paris est envahi de plus en plus par les provinciaux et les étrangers (les expositions Universelles de 1878, 1889, 1900 ont chaque fois amené une recrudescence énorme de ce mouvement). Le Conservatoire, les musiques militaires, les cours gratuits des mairies, etc. etc., forment sans arrêt des musiciens qui viennent disputer aux autres les emplois. Pendant la plus grande partie de l'année, le nombre des chômeurs est considérable. Le pis est que les habitudes de la profession laissent à chacun la possibilité d'attraper par ci

par là quelques bribes de travail, en quantité suffisante pour engager les moins favorisés à persister dans la lutte. La somme totale de ce qui se dépense en musique annuellement à Paris, donnerait, répartie entre 1500 bons musiciens professionnels, une certains aisance à tous. Eparpillée sur plus de 3000 concurrents elle ne donne à la plupart qu'une situation médiocre, quelquefois pire.

Une cause de l'encombrement. Le métier est trop facile, ou le public n'est pas assez exigeant (ce qui revient au même). S'il est extrêmement ardu de tenir avec honneur sa place dans un grand orchestre symphonique ou un Théâtre d'opéra, faire sa partie dans un music-hall demande plus de routine que de talent, et cette routine s'acquiert vite. De là l'envahissement des orchestres par les demi-professionnels, dont nous parlions plus haut, envahissement dont souffrent beaucoup les musiciens de carrière et contre lequel ils ne peuvent rien, les aptitudes professionneles n'entrant presque jamais en ligne de compte pour les engagements dans les établissements de second ordre.

* * *

Telles sont les condititions du travail dans les orchestres français, et plus spécialement parisiens. Nous pouvons les résumer ainsi: Instabilité des emplois; longs chômages; encombrement des effectifs; à ceci s'ajoutant, avant la fondation de la Chambre syndicale de Paris, un avilissement extraordinaire des salaires, et une absence complète de reglementation des conditions de travail.

Les salaires, non seulement n'avaient pas suivi la hausse générale qui sont produite depuis nombre d'années dans tous les corps d'Etat, mais avaient plutôt diminué. Ils tombaient, dans certains théâtres, à des taux invraisemblables.

A l'opéra ils allaient de 1700 à 3600 francs par an (12 mois de présence mais 183 présences exigées seulement); à l'opéra-comique, de 1350 à 3000 francs pour 10 mois.

Dans les théâtres, music-halls et autres établissements, il n'y avait pas de tarifs réglementés. Ces appointements étaient généralement payés pour les services du soir. Ils ne dépassaient pas 150 francs par mois, quelleque fût la durée de la saison, ils descendaient à 120, 100, 90 et même 75 francs par mois!! pour des services de 3 à 4 heures (souvent de 8 heures à minuit).

De plus la présence aux matinées du dimanche et quelquefois du jeudi était exigée.

A l'opéra-comique les matinées étaient payées 10 francs. Dans la plupart des théâtres au $^1/_{30}$ des appointements mensuels.

Dans les cafés-concerts et music-halls, il n'était alloué qu'une indemnité dite »de diner« (en principe pour ceux des musiciens qui ne pouvaient rentrer au logis entre les 2 services) généralement de 1·50 francs ou 2 francs (même spectacle que le soir, recette souvent supérieure).

Partout, les musiciens devaient à la direction des répétitions de jour en nombre illimité, sans aucune rémunération.

Ces répétitions du soir (en cours de saison) n'interrompaient pas la marche des appointements, mais, de quelque durée qu'elles fussent, même prolongées de plusieurs heures après minuit (le cas était fréquent) elles ne donnaient lieu à aucune rémunération supplémentaire.

On a pu calculer ainsi que dans certains établissements, le mieux payé des musiciens de l'orchestre touchait à peine 3 francs par présence et le moins avantagé environ 2 francs.

* *
*

Telle était la situation il y a une quinzaine d'années, et elle allait en s'empirant quand l'Exposition de 1900 et ses nombreux déboires financiers, mit le comble au malaise générale. C'est à ce moment là qu'un groupe de musiciens, appartenant à toutes les catégories d'orchestres parisiens eut l'idée de grouper tous les professionnels en syndicat. Diverses tentatives en ce sens avaient eu lieu:

La première en 1878 (?) (objectif: relèvement des salaires, limitation des répétitions, mutualité);

une autre en 1895 (contre l'envahissement des musiciens étrangers);

une troisième en 1899 (avortée) appliquant à la perception des salaires et à la conclusion des engagements, les règles de perception et de traités de la Société des auteurs et compositeurs.

Par des causes diverses, dont la principale était le manque d'entente entre les adhérents, aucune n'avait donné de résultats sérieux.

Les fondateurs du nouveau groupe songèrent à se mettre sous le régime de la loi de 1884 sur les syndicats, et entrant hardiment dans l'action, se firent immédiatement inscrire sur les contrôles de la Bourse du Travail. La tentative était osée. Les musiciens, nous l'avons dit plus haut, répugnaient extrêmement à être confondus avec les travailleurs manuels. Mais le moment était propice, les organisateurs énergiques. L'exemple de l'Etranger encourageant les syndicats allemands, anglais, americains très prospéres, la Chambre syndicale des Artistes musiciens de Paris fût fondée le 13 mai 1901, sous la présidence d'honneur du compositeur Gustave Charpentier. Elle comptait, dès le premier jour, environ 200 adhérents. En octobre de la même année environ 650 à 700. Pour ne pas prolonger indéfiniment cette étude nous notons simplement les différentes phases du développement de cette organisation:

1901. Fondation de la Chambre Syndicale de Paris.

Fondation simultanée des syndicats de Cette, Alger, Grenoble, précédés des mêmes mouvements à Nancy (1894), Lyon et Nantes (1898).

Affiliation du syndicat de Paris à l'Union des syndicats de la Seine.

1902. Fondation du syndicat de Bordeaux.

Mai. Congrès des syndicats de province et Paris. Fondation à Paris (10 mai) de la Fédération des Artistes musiciens de France.

Affiliation à la Confédération générale du Travail.

Octobre. Envoi à tous les directeurs de théâtres et concerts à Paris d'un mémoire, contenant les revendications des musiciens, demandant surtout le relèvement des salaires, le paiement des matinées et répétitions, la limitation des heures de travail.

Revendications laissées unanimement sans réponse.

30 octobre 1902 (1300 adhérents). Proclamation de la grève générale de tous les orchestres de Paris (sauf l'opéra et l'opéra-comique).

Capitulation à peu près générale des directeurs. Même ceux qui n'avaient pas voulu céder aux injonctions de leur personnel, et avaient essayé de changer de musiciens, avaient haussé considérablement leurs tarifs. De cette grève, date la mise en pratique de tout un système de classification des emplois, de réglementation du travail, et de tarifs de salaires encore en usage aujourd'hui (nous le donnerons plus loin).

En mai 1903, Congrès fédéral de Bordeaux, auquel assistent plusieurs délégués étrangers. Projet d'une confédération internationale.

Mai 1904. Fondation de la Confédération Internationale, avec adhésion de l'Angleterre, la Belgique et l'Italie.

Juin 1904. Pourparlers et menaces de grève entre la direction et l'orchestre de l'opéra-comique. Accord amiable pour un relèvement sensible des appointements et la limitation du nombre et de la durée des répétitions.

* * *

Les événements de ces dernières années n'ont apporté aucun changement notable à la situation générale. Il est inutile de mentionner ici les incidents nombreux de la vie syndicale: grèves partielles, soubresauts intérieurs du syndicat, changements de personnes dans son administrations, etc. Il s'en faut de beaucoup, hélas, que les musiciens aient appris à se servir avec mesure et souplesse de cette organisation. Plus éloignés que quiconque des questions économiques et administratives, peu disciplinés, aimant à parler et peut enclins à agir, répugnant aux idées générales, mais fort friands de questions de personnes, brûlant volontiers leurs idoles de la veille, ils ne font nullement figure à part au milieu des organisations ouvrieres, dont certaines pourraient leur servir de modèles. Leur seul avantage — et ceci est assez frappant — réside dans la proportion de syndiqués pour l'ensemble de la corporation. On peut affirmer que les musiciens sont syndiqués à peu près dans la proportion de 95 sur 100. Ceci est tout à fait saisissant si l'on compare cette situation à celle d'organisations d'ouvriers très puissantes, qui ne réunissent quelquefois qu'une minorité assez faible d'adhérents (tel le syndicat des chemins de fer où les syndiqués sont 40.000 sur un effectif total de 300.000 ouvriers et agents).

Les musiciens de Paris sont au nombre de 3000 environ. La Fédération française compte à peu près 5000 adhérents. Ce nombre s'accroît tous les jours, et aussi celui des syndicats de province (28 en 1908 affiliés à la Fédération).

La chambre syndicale de Paris et la Fédération sont maintenant de véritables administrations, dont le fonctionnement est fort satisfaisant. La Fédération publie un journal »le Courrier de l'Orchestre« redigé en entier par des musiciens et qui s'occupe exclusivement de questions professionnelles. La politique en est absolument bannie et cette prohibition existe également pour toutes les manifestations syndicales, au dedans ou au dehors.

Plusieurs questions sollicitent encore l'attention des musiciens. La plus urgente concerne les saisons d'été dans les stations thermales et

balnéaires. Les orchestres de casinos sont formés par les musiciens venus d'un peu partout (Paris, province, étranger). Et la hausse qui s'est produite pour les salaires dans les saisons d'hiver ne s'est nullement produite dans les stations d'été. De plus, le travail y est souvent très dur et jamais réglementé. Les syndicats luttent pour améliorer la situation, mais ils réussissent mal parce qu'ils dirigent le mouvement de loin et que les orchestres sont composés d'éléments divers et sans cohésion. Il faut s'attendre à un mouvement prochain, peut-être suivi d'une grève générale.

La concurrence militaire est également l'objet des préoccupations des »militants«. Sans atteindre aux proportions énormes qu'elle prend en d'autres pays, cette concurrence est cependant assez active. Les autorités civiles et militaires sont assez disposées à se servir des musiques régimentaires en des occasions où la présence des musiciens civils serait plus justifiée; les professionnels arguent qu'étant contribuables ils supportent difficilement d'être concurrencés par les militaires nourris, vêtus, et logés à leurs frais. En outre les musiciens militaires acceptent volontiers de gagner leur vie en dehors de la caserne et le font souvent au-dessous des tarifs syndicaux. Malgré d'incessantes réclamations auprès des pouvoirs publics et les satisfactions de principes accordées, la question n'a pas fait encore un grand pas.

Une des raisons d'être des syndicats, leur grande justification auprès des »syndicalistes tièdes« est le placement gratuit des chômeurs. La Chambre syndicale avait établi un service de placement direct auquel elle a dû renoncer. Il y a là une question fort grave qui mérite qu'on s'y arrête un instant. Pour être forts, les syndiqués devaient être nombreux. Pour être nombreux ils ont dû accepter tout le monde. Or, il y a une minorité de non-valeurs presque toujours sans emploi, et le service de placement, pour l'équité, devait donner du travail aux chômeurs à tour de rôle!

La »Permanence« de la Chambre syndicale en s'inscrivaient les chômeurs étant de plus en plus assiégée par de médiocres musiciens qui y passaient leurs journées et, qui, à bon droit, somme toute, bénéficiaient des offres d'emplois. Mais il y eut de telles mécomptes dans les exécutions musicales, de telles batailles autour de la distribution du travail, que la Chambre syndicale a renoncé à ce mode de placement. Désormais les bureaux de la Permanence servent de rendez-vous aux syndiqués pour leurs transactions auxquelles le syndicat ne prend plus de part active.

Salaires. Tarifs. Réglementation du travail. Ces règlements, elaborés par la chambre syndicale sont à peu près acceptés partout. Même dans les établissements en lutte avec la chambre syndicale les différences sont insignifiantes.

* * *

Le système d'appointements adopté pour tous les établissements à représentations quotidiennes est le paiement au mois pour les services du soir. Sont payées en sus, les représentations en matinée, au $^1/_{30}$ des appointements mensuels. De plus, les répétitions de jour ou de soir, lectures d'orchestre ou répétitions avec la scène, sont payées également.

Tous les services ont une durée limitée, généralement 4 heures pour les représentations et 3 heures pour les répétitions. Les représentations ne doivent pas depasser minuit, les répétitions du matin midi, celles de l'après-midi: 5 heures.

Toutes les prolongations de service sont payables, par $^1/_4$ d'heures indivisibles.

Les emplois subissent une classification.

Les chefs de pupitre du quatuor, de l'harmonie et de la percussion sont classés en première catégorie dite de »solistes«, les premiers violons, les seconds solistes du quatuor, et tout le reste de l'harmonie forme une deuxième catégorie. La troisième se compose des seconds violons, altos, violoncelles, contre-basse et grosse caisse. Dans certains théâtres et music-halls de »quartier« la première catégorie est supprimée.

Tarifs.

	par mois
Grands concerts symphoniques quotidiens, théâtres lyriques .	250 francs 230 „ 200 „
Théâtres d'operette, de drame, cafés-concerts, music-halls, cirques	180 francs 150 „ 135 „
Petits théâtres en concerts dans les quartiers populaires . .	150 francs 135 „
	par soirée
Brasseries, cafés etc. etc., hôtels	8, 7, 6 ou 5 francs

Les directeurs ont accédé presque unanimement à ce tarif.

Certains font des réserves pour le paiement intégral des matinées.

La plupart protestent contre le paiement des répétitions. Le tarif des répétitions ne comporte pas de divisions par catégories, et la chambre syndicale l'a établi ainsi (toujours pour les orchestres à service quotidien).

Théâtres lyriques et concerts symphoniques quotidiens.	cachet uniforme 5 francs durée 3 heures par $^1/_1$ heure supplémentaire 0·50 frcs.
Théâtres d'operettes, de drame, music-halls	cachet uniforme 3 francs durée 2 heures par $^1/_2$ heure supplémentaire 0·50 frcs.

Cette réglementation a été l'objet de nombreux litiges, grèves, et aussi arrangements entre musiciens et directeurs. En tous cas, on y a gagné la suppression des répétitions inutiles, dont certains directeurs faisaient abus lorsqu'elles ne leur coutaient rien.

* *
*

Nous ne pouvons naturellement pas ici reproduire tous les articles d'un règlement où tout a été prévu avec minutie. Nous terminerons par le tarif des concerts symphoniques occasionnels, concerts d'accompagnement de solistes, etc. Il est établi ainsi: pour les solistes 20 francs pour le concert et 10 francs par répétition; deuxième catégorie: 17 et 8 francs; troisième catégorie: 15 et 7 francs.

Associations de concerts. Nous n'avons envisagé jusqu'ici la situation des musiciens qu'en tant que salariés. Mais nous n'aurons garde de negliger ceux des musiciens d'orchestre qui doivent nous interesser le plus, car ce sont de beaucoup, les meilleurs de la corporation. Ce sont les artistes de nos concerts symphoniques.

Les 3 orchestres principaux (Concerts du Conservatoire, Colonne, Lamoureux) sont des sociétés en participation, entièrement administrées par les musiciens eux-mêmes. La plus ancienne de ces sociétés est la Société des Concerts du Conservatoire. Vieille de plus de quatre-vingts ans, elle conserve toutes ses traditions, aussi bien administrativement qu'artistiquement. Ses recettes, toujours égales en à peu près, fournissent depuis longtemps à chaque associé une somme approximative de 900 francs pour une saison de 20 concerts. A chaque associé, en outre, est réservée annuellement une certaine somme, que la Société place et gére en son nom et qu'il touche à la fin de sa carrière.

Tous les associés, solistes ou non, touchent une part égale.

Les Concerts Colonne sont en pleine prospérité. Ils ont connu des débuts difficiles, ensuite une période de stagnation. Les dernières années ont vu monter considérablement le chiffre des répartitions annuelles. Sans parler des temps heroïques où certains musiciens touchaient de 2 à 3 francs (!) pour trois longues répétitions et un concert, le temps n'est pas loin où le plus favorisé d'entre eux (ils sont divisés en 4 catégories) touchait à peine 40 francs par concert et le moins payé 20 francs. Aujourd'hui ce chiffre est à peu près doublé.

Les Concerts Lamoureux sont à peu près au même point.

* * *

Cependant ces associations souffrent d'un mal qu'ont connu toutes les coopératives ouvrieres, principalement les coopératives de production. Leurs membres sont peu familiarises avec les questions d'administration et ils possèdent rarement le sens des affaires, indispensable à la prospérité d'aussi vastes entreprises. Il y règne souvent un facheux esprit d'imprévoyance. Les sociétaires travaillent plus volontiers pour eux que pour leurs successeurs et négligent les questions d'avenir. Faut il mentionner à ce sujet que sur les trois associations, l'une donne ses concerts dans une salle vouée à une prochaine démolition, l'autre dans un théâtre de féerie, d'où on peut la chasser à chaque renouvellement de bail, la troisième dans une salle trop petite et dont elle a dû s'accommoder faute de mieux. Or, aucune de ces sociétés ne parait s'inquiéter du danger d'être privée de salle ; l'une d'entre elles a changé déjà 4 fois de local, chaque fois avec fort préjudice, et aucun fonds de réserve ne se constitue pour parer à cette éventualité, aucune idée n'est émise, ou, tout au moins n'intéresse la majorité des sociétaires, qui préférent s'en rapporter au hasard. Du reste, nombre de musiciens conduisent leur vie entière de cette façon, qui n'est evidemment pas la bonne.

* * *

Conclusion. Il serait intéressant d'établir approximativement le budget annuel des recettes d'un musicien de situation moyenne, mais nous n'osons

le faire de peur de tomber dans la fantaisie. Nous laissons cette tâche aux employés du fisc lors de la prochaine application de la loi de l'impôt sur le revenu. La besogne sera malaisée, car nul budget n'est plus flottant, nulle situation moins sûre. Si nous restons dans le domaine des considérations générales, nous pouvons dire que la situation des musiciens d'orchestre vaut à l'heure actuelle celle des ouvriers d'art de toutes catégories. Les musiciens partis du peuple, du milieu des ouvriers ou des petits employés et qui occupent une situation moyenne, peuvent s'en accommoder. Ils y gagnent de vivre d'une vie plus variée, plus intéressante pour eux, que celle de l'atelier et du bureau. Mais cette situation ne saurait convenir à des jeunes gens à hautes visées, tant intellectuelles que matérielles. Le plaisir de faire de la musique (pour ceux qui l'aiment) est gâté par l'obligation d'en faire trop souvent de mauvaise. Quant à la situation matérielle, elle ne dépasse pas une honnête médiocrité. Ceci ne saurait tenter non plus les musiciens étrangers que le renom de Paris attire et qui pensent y trouver facilement de brillantes situations. De grosses déceptions les y attendent.

Peut-être le moment viendra-t-il où les choses seront mieux équilibrées, où les véritables artistes d'orchestre pourront consacrer toute leur activité et leur talent à l'exécution exclusive de véritable musique. Il faut pour cela répandre dans ce pays le goût de notre art, jusqu'ici l'apanage d'une petite élite. C'est à nous, messieurs, que cette tâche incombe.

V. L. de La Laurencie (Paris): »Essai d'application des méthodes graphiques à l'étude de la Bibliographie musicale.«

Notre essai ne s'applique qu'aux livres sur la musique parus en France pendant le XIXe siècle; il laisse de côté les compositions musicales proprement dites.

I. Méthode employée.

On a procédé à des comptages au moyen de 2 recueils bibliographiques.

Le 1er qui porte le titre de: Bibliographie ou Journal de la Librairie et de l'Imprimerie, a commencé à paraître le 1er Novembre 1811; il s'appelait alors Bibliographie de l'Empire français, et s'est continué jusqu'à nos jours sous celui de Journal de la Librairie.

La 1ère série de cette publication s'étend de 1811 à 1856; la 2e commence en 1857, et présente seulement une table alphabétique des ouvrages; une rubrique spéciale Musique, est consacrée aux compositions musicales à l'exclusion de tous ouvrages de littérature musicale.

Au contraire, la 1ère série (1811—1856) comporte une table systématique établie par ordre de matières, et les ouvrages sur la musique y figurent à la rubrique Beaux Arts. Cette particularité rend assez facile le dépouillement de ces ouvrages.

L'absence d'une pareille table dans la série moderne du Journal de la Librairie nous a déterminé, afin d'abréger les opérations de comptage, à employer, à partir de 1840, un 2e recueil bibliographique muni de tables récapitulatives, la Bibliographie Lorenz; ce recueil, qui est très soigneuse-

ment composé, donne chaque année la liste des ouvrages imprimés rangés au moyen de mots souches: la même disposition est adoptée dans les tables qui embrassent les périodes suivantes:

1e. 1840—1875,
2e. 1876—1885,
3e. 1886—1890,
4e. 1891—1899.

Le mot souche Musique comprend, dans ces tables, les subdivisions ci-après:

a) Histoire de la Musique et Biographies;
b) Généralités, Philosophie;
c) Théorie de la Musique, Harmonie, Instrumentation, Esthétique.
d) Enseignement;
e) Critique;
f) Musique religieuse;
g) Chant.

En premier lieu, nous avons cherché à faire rentrer dans le cadre de classement de la Bibliographie Lorenz les diverses matières énumérées sous la rubrique Beaux Arts dans la série ancienne du Journal de la Librairie. Evidemment, un pareil travail comporte d'inévitables interprétations. car tels ouvrages, de par leurs titres, sont susceptibles de se placer dans plusieurs catégories. Nous nous sommes efforcé de les introduire dans celle qui semblait correspondre le mieux au plan général de chacun d'eux. Ce travail une fois accompli, on se trouvait en présence d'un classement à peu près homogène et continu des matières de la Bibliographie musicale, au cours du XIXe siècle, et les comptages opérés dans les diverses catégories énumérées plus haut pouvaient, dès lors, se transporter sur des graphiques.

On a établi, de la sorte, les 2 tableaux ci-joints.

II. Tableau No. 1.

Dans ce tableau, les abscisses représentent les années et les ordonnées les nombres d'ouvrages enregistrés chaque année.

Trois courbes y figurent. Ce sont des courbes récapitulatives, synthétiques, si l'on veut, dont chacune figure la production dans les 3 catégories suivantes:

I. (Courbe noire en trait plein) = Beaux Arts en général (Arts plastiques seulement, Peinture, Sculpture, Dessin).

II. (Courbe noire en pointillé) = Archéologie en général, comprenant tous les ouvrages inscrits sous cette rubrique dans la classification systématique des 2 recueils précités.

III. (Courbe noire en trait plein) = Musique en général, comprenant également tous les ouvrages se rapportant d'une façon quelconque à la musique.

Construits à la même échelle, ces 3 graphiques font ressortir la différence de production et partant d'intérêt, relative aux 3 branches de connaissances dont ils enregistrent la Bibliographie.

Interprétation. On constatera, tout d'abord, que les arts plastiques détiennent une énorme prééminence, avec près de 7000 ouvrages à la fin du siècle contre moins de 1800 à l'Archéologie et à la Musique.

On constatera ensuite, dans les 3 graphiques, une dépression très sensible pour la période 1840—1875; cette dépression due, sans doute, en partie aux événements politiques, semble commandée par d'autres raisons, notamment par l'abaissement du sens esthétique et l'importance des préoccupations d'ordre matériel au cours de la période considérée.

On remarquera enfin, que les courbes de l'Archéologie et de la Musique se coupent 2 fois: une 1ère fois avant 1860, la courbe Musique passant au-dessus de la courbe Archéologie; cette situation se prolonge jusque vers 1885, et coïncide avec le surcroit d'activité conféré aux études sur la musique par l'apparition et la propagation du wagnérisme. Après 1885, la courbe Archéologie repasse au-dessus de sa rivale, mais, à la fin du siècle, celle-ci s'en rapproche de façon continue.

Il y a donc, si on s'en rapporte à ces 2 graphiques, une production à peu près égale d'ouvrages archéologiques et d'ouvrages musicaux.

III. Tableau No. 2.

Ce tableau, qui présente 3 graphiques, s'applique plus spécialement aux variations de la Bibliographie musicale.

Les 3 graphiques *A., B., C.* représentent respectivement l'évolution de la Bibliographie dans les 3 subdivisions suivantes:

A. = Histoire, Biographie, Critique.

B. = Théorie, Esthétique.

C. = Enseignement et Pratique de la musique instrumentale et vocale.

Il nous a semblé intéressant d'adopter ce classement qui groupe trois ordres d'idées bien distincts, et qui permet de mesurer, au moyen de graphiques, les différences d'activité et de curiosité qu'ils ont suscitées.

Ici, on a fait usage d'une autre échelle que celle du Tableau No. 1; alors que, dans le 1er tableau, le rapport des abscisses aux ordonnées était de $^1/_{20}$, dans le 2e tableau, ce rapport est 20 fois plus grand. Cela posé, nous allons explorer la sensibilité de ces 3 graphiques.

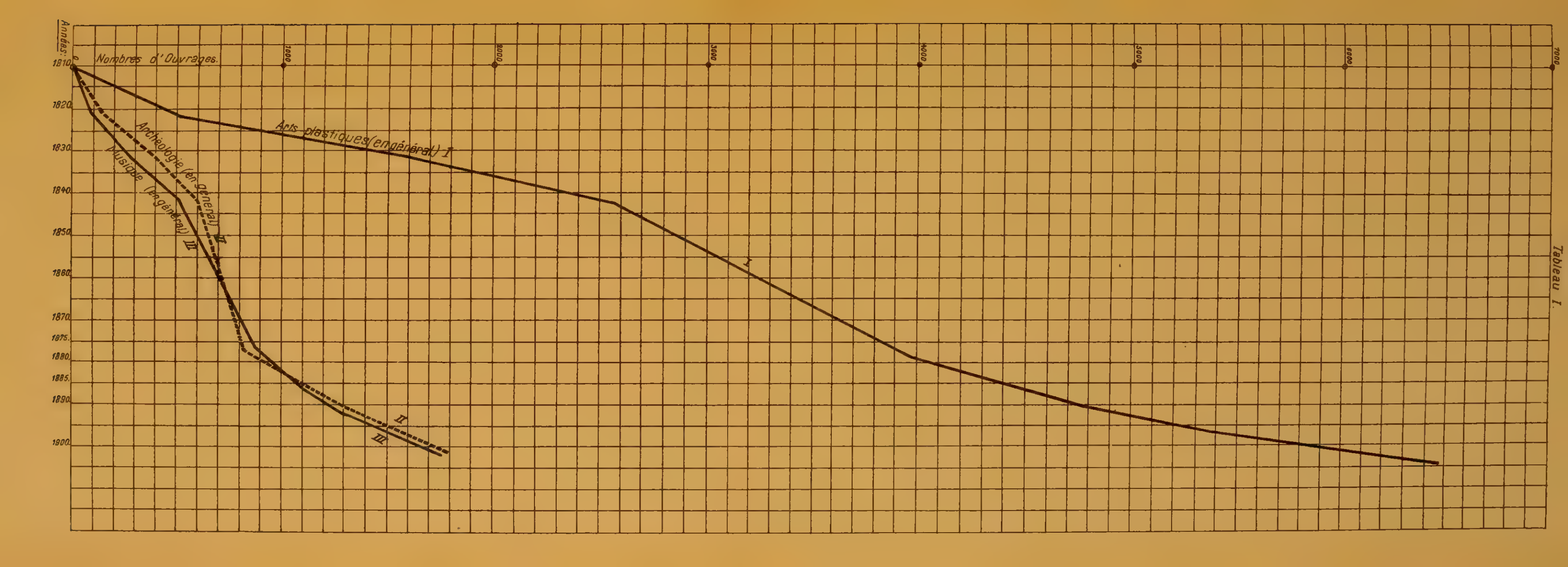
Interprétation: Graphique *A.* (Histoire, Biographie, Critique).

On remarquera d'abord que la graphique *A* est beaucoup plus prolongé que le graphique *B.* qui représente les matières d'esthétique et de théorie. On voit ainsi, qu'en France, l'intérêt s'est porté de préférence, vers les questions purement historiques, vers les biographies et aussi vers la critique. Les questions d'esthétique n'ont excité la curiosité qu'à un degré moindre.

Le graphique *A.* montre 2 dépressions.

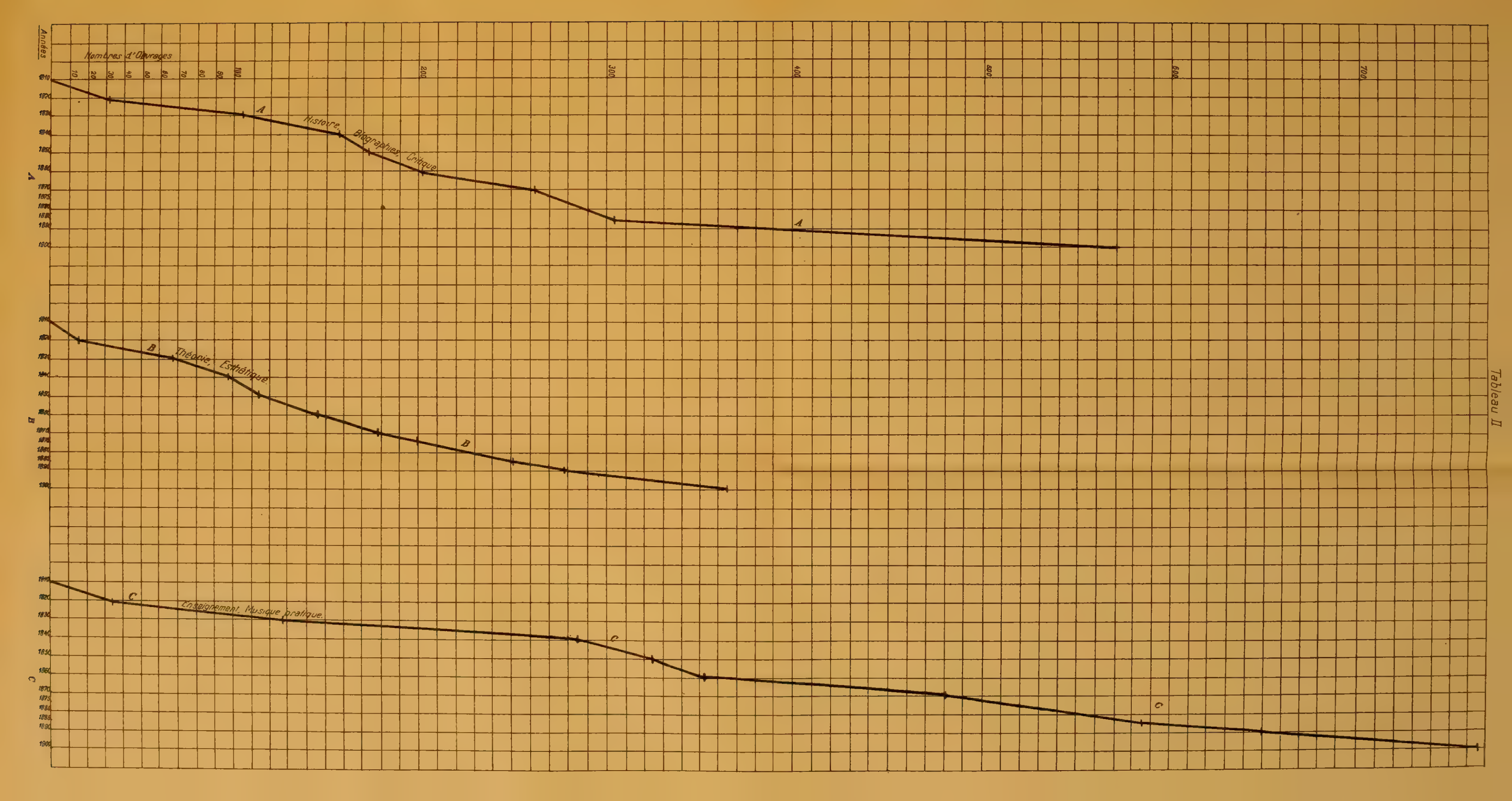
La 1ère s'observe entre 1840 et 1860; la 2e entre 1870 et 1875. La 1ère coïncide avec la période meyerbeerienne, la 2e est due vraisemblablement à un déplacement de l'intérêt musical qui se porte sur l'esthétique (développement du wagnérisme et par contre-coup de la musique française) et sur l'enseignement.

On remarquera, qu'à partir de 1875, ce graphique talute avec une remarquable régularité.



Années.
Nombres d'Ouvrages.
0
1000
2000
3000
4000
5000
6000
7000
1810
1820
1830
1840
1850
1860
1870
1875
1880
1885
1890
1900
Arts plastiques (en général) I
Archéologie (en général) II
Musique (en général) III
I
II
III
Tableau I.





Années
Nombres d'Ouvrages
A
Histoire, Biographies, Critique.
B
Théorie, Esthétique.
C
Enseignement, Musique pratique.
Tableau II



Graphique *B*. (Théorie, Esthétique).

Ce graphique est tendu jusqu'en 1830. C'est la période brillante du Romantisme, le moment où le succès de Rossini bat son plein, où on s'entre-choque autour du nom de Berlioz. C'est aussi le moment où les symphonies de Beethoven sont exécutées au Conservatoire. Le goût musical se développe au sein des discussions esthétiques et grâce aux ouvrages de polémique.

Après 1840, on constate un abaissement de la courbe qui se prolonge jusqu'aux premières années du second empire. Cette dépression correspond à la période meyerbeerienne; le sens musical s'oblitère.

A partir de 1850, jusqu'en 1870, il y a une nouvelle tension due au mouvement wagnérien; cette tension s'accuse après 1870; c'est l'époque de la fondation de la Société nationale, du renouveau des études et de la production musicales, de la féconde activité de la jeune génération des compositeurs français, Bizet, Saint-Saëns, Lalo, etc.; c'est aussi l'époque du développement et de la vogue des grands concerts symphoniques.

Depuis, la courbe ne cesse de taluter.

Graphique *C*. (Enseignement et Musique pratique.)

Ce graphique est généralement plus tendu et plus régulier d'allure que les précédents. Son talutage s'exagère à partir de 1830; la résurrection par Niedermeyer de l'école de Choron donne une vive impulsion aux études musicales pratiques; l'enseignement du chant devient obligatoire dans les écoles; la courbe se tend dès 1820, et son mouvement se propage jusqu'en 1840; ce redressement coïncide avec la période romantique, avec l'époque de la virtuosité vocale et instrumentale. Chopin et Paganini fanatisent les dilettanti; l'enseignement de la musique pratique, le goût de l'exécution soignée et brillante prennent une grande intensité; nous sommes ici en présence d'une époque d'enseignement vocal et pianistique; manuels, méthodes foisonnent.

La période meyerbeerienne (1840—1860) accuse une dépression que l'on retrouve avec le graphique *A*. Cette période est la mauvaise époque de la Bibliographie musicale. Le talutage devient énorme et prolongé à partir de 1860, avec un léger fléchissement en 1870, vraisemblablement occasionné par la guerre franco-allemande.

Comme prolongement (Nombre d'ouvrages), le graphique *C*. l'emporte de beaucoup sur les 2 autres, avec plus de 760 ouvrages contre près de 570 à *A*. et 350 à *B*.

VI. S. Levysohn, Operarepetitor (Kopenhagen): »Die Pflege der Haydnschen Musik in Dänemark.«

Haydns liebenswürdige, trauliche und joviale Muse ist immer ein lieber und geschätzter Gast in Dänemark gewesen; kein Wunder: die Töne des großen Meisters haben in all ihrer gemütlichen, anmutigen Einfachheit soviel mit dem dänischen Volkscharakter, ja geradezu mit der lächelnden, wellenförmigen dänischen Landschaft gemein, daß man leicht die Sympathie versteht, die den großen deutschen Meister an Dänemark knüpft.

Natürlich ist es sehr schwierig — um nicht zu sagen unmöglich — durch eine systematische Statistik ein Bild von Haydns Einsatz ins dänische Musikleben und seine Bedeutung dafür zu entrollen. Jedoch wenige verstreute Züge, die — was die frühere Zeit betrifft — sich hauptsächlich

auf die von V. C. Ravn und Angul Hammerich verfaßte Festschrift aus Anlaß des 50jährigen Jubiläums des Musikvereines (Kopenhagen 1886) stützen, dürften vielleicht einiges Interesse haben.

Wann Haydns Musik das erstemal in Dänemark vorgeführt wurde, ist natürlich nicht mit Bestimmtheit festzustellen; 1767 werden Kompositionen von Haydn öffentlich zum Verkauf geboten und 1780 finden wir den Namen des Meisters auf einem Konzertprogramm, in dem der Hofkapellmeister Schall seine Symphonien bei den Konzerten im »Kongens Klub« eingeführt. Und von nun ab figurieren bald seine Quartette, bald seine Symphonien in allen den Konzertunternehmungen, die nach und nach das Tageslicht erblickten.

Die zwei großen Oratorien »Die Schöpfung« und »Die Jahreszeiten« werden bald nach ihrem Erscheinen in Kopenhagen eingeführt. »Die Schöpfung« das erstemal bei einem großen Konzert in der Frauenkirche zum Vorteil der Hinterbliebenen der in der Seeschlacht bei Kopenhagen Gefallenen, »Die Jahreszeiten« 1803 bei einem von Du Puy veranstalteten Konzerte. »Die sieben Worte am Kreuz« waren schon 1791 aufgeführt worden.

Betreffs der neueren Zeit geben folgende Zahlen ein kleines Bild der Situation.

Der »Musikverein«, der 1836 gestiftet und beinahe vierzig Jahre von Niels W. Gade geleitet wurde, hat in den ersten 50 Jahren seines Daseins 9 Haydnsche Symphonien mit 39 Aufführungen, 16 Quartette 31 mal, 2 seiner Trios, »Die Jahreszeiten« (in verschiedener Auswahl) 13 mal und »Die Schöpfung« 2 mal vorgeführt.

Der »Cäcilienverein« (unter Fr. Rung) hat »Die Schöpfung« 6 mal, »Die sieben Worte« 1 mal samt einigen der Quartette aufgeführt.

Die populären Palaiskonzerte, die 1895 vom Kapellmeister Joachim Andersen gestiftet wurden, haben 14 Haydnsche Symphonien in ihrem Repertoire gehabt, wie auch Haydns Name immer in den Tivoli-Sommer-Symphoniekonzerten figuriert.

Die Chorkonzerte der Königlichen Oper, die alljährlich in der Frauenkirche stattfinden, haben »Die Schöpfung« 1 mal, »Die Sieben Worte« 3 mal, »Qui tollis« 2 mal und andere kleine Chorstücke mehrmals gebracht.

Und endlich ist es ein nicht unwesentlicher Beitrag zur Beleuchtung der Bedeutung Haydns für das dänische Musikleben, daß seine Symphonien in vierhändigem Klavierarrangement zu den meist gehuldigten Hausgöttern in unseren klavierspielenden Familien gehören und jährlich zahlreiche Käufer finden.

Sektion Va. (Katholische Kirchenmusik.)

Vorsitzende: Prof. H. **Bewerunge** (Maynooth, Irland), Prof. Dr. Hermann **Müller** (Paderborn), Maestro Don Lorenzo **Perosi** (Rom), Bibliothekar Dr. Karl **Weinmann** (Regensburg).

Einführender: Monsignore Probst Dr. Karl Schnabl (Wien).

Protokollführer: V. Goller (Deggendorf, Bayern), Prof. Schmalzhofer (Wien), Erich Steinhard (Prag).

1. Sitzung: Donnerstag, den 27. Mai, von 9 Uhr bis 11 Uhr.

Unter dem Vorsitz Dr. Karl **Weinmanns** spricht:

1. Probst Dr. Karl Schnabl (Wien) über »Charakteristik der Kirchenmusik«.

Beginn 9 Uhr. — Schluß 9 Uhr 20 Min.

Hierüber hat der Referent folgenden Auszug zur Verfügung gestellt:

Als unmittelbaren Zweck der Kirchenmusik stellte Referent die Verherrlichung Gottes und die Erbauung der Teilnehmer am Gottesdienste fest. Der Vortragende stellte sodann zur Erfüllung dieser Bedingung für eine vollwertige Kirchenmusik folgende Forderungen auf: Der für den liturgischen Gesang bestimmte Text muß in den Kirchenkompositionen ganz behandelt sein, darf nicht sinnstörende Zerreißungen und Wiederholungen enthalten; die Musik muß ferner der liturgischen Situation ebenso entsprechen, wie etwa in einem guten Musikdrama. Es genügt also nicht eine an und für sich formal gute Musik; die Kirchenmusik muß ihrem Zweck ganz angepaßt sein, eine Forderung, die ebenso selbstverständlich sein sollte, wie die Betonung des rhythmischen Moments in der ebenfalls bestimmten Zwecken dienenden Tanzmusik. Aus der zweiten Forderung ergibt sich drittens, daß die Kirchenkompositionen dem der liturgischen Funktion zur Verfügung stehenden Zeitausmaß angepaßt sein müssen und übertriebene Längen zu vermeiden haben. Wenn auch durch die bestehenden kirchlichen Vorschriften der instrumentierten Kirchenmusik das gleiche Recht zusteht, wie der rein vokalen, so verdient letztere doch entschieden den Vorzug, da sie sich dem eigentlichen Gesang in der Kirche — dem gregorianischen Choral — besser anpaßt und sich im Gesange des Priesters besser einfügt.

Da der Festcharakter einer Messe besonders durch den Introitus zum Ausdruck kommt, wünscht er, daß diesem Teile der gesungenen Messe von Seite der Kirchenkomponisten mehr Aufmerksamkeit geschenkt werde und gibt auch die Erklärung über die feierlichen, oft mit dem liturgischen Texte in schroffem Gegensatze stehenden Kyrie-Kompositionen eines Haydn oder Mozart, in denen der Introitus-Gedanke, da der erste Meßgesang damals regelmäßig ausgelassen wurde, in das Kyrie hinein verlegt wurde.

An das Referat knüpft sich eine kurze Diskussion.

Goller (Deggendorf) stellt die Forderung auf, daß von der instrumentalen Kirchenmusik, so sehr er im Prinzip deren Berechtigung anerkenne, nur unter der Voraussetzung Gebrauch gemacht werden soll, daß erstklassige Fachmusiker zur Verfügung stehen.

Probst Dr. Schnabl fügt seinem Vortrage noch ergänzend bei, daß in den Messen Haydns und Mozarts gar oft die Komposition des Kyrie nicht zum Bußcharakter der Worte passe, sondern viel zu feierlich, oft lärmend freudig gehalten sei. Er wünscht, daß unsere Kirchenkomponisten alle Meßgesänge einheitlich durchkomponieren möchten.

Prof. Bewerunge (Maynooth) betont nochmals das Zweckmäßigkeitsprinzip in der Kirchenmusik, welche nebst den allgemeinen ästhetischen Eigenschaften noch die besonderen auf den Zweck sich beziehenden haben müsse. Darüber zu urteilen, habe nicht jeder Regenschori, Sänger oder Teilnehmer am Gottesdienst das Recht, sondern nur derjenige, der mit dem historischen Entwicklungsgange der Kirchenmusik, insbesondere mit dem Choral und den polyphonen Meisterwerken, vom 16. Jahrhundert angefangen, vertraut sei.

2. Prof. Dr. Hermann Müller (Paderborn): »Zur Urgeschichte des deutschen Kirchenliedes.«

Beginn 9 Uhr 40 Min. — Schluß 10 Uhr 15 Min.

»Zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes« einen kleinen Beitrag für diesen Kongreß zu spenden, hatte ich seinerzeit versprochen. »Zur Urgeschichte des deutschen Kirchenliedes«: diese Fassung hätte ich vielleicht besser und richtiger dem Thema des heutigen kurzen Vortrages geben sollen.

Der Ursprung des deutschen Kirchenliedes, so lesen wir in dem hübschen Überblick über das Kirchenlied, den unser verehrter Dr. Weinmann seiner Geschichte der Kirchenmusik eingefügt hat, »der Ursprung dieser allmählich auftauchenden Lieder mag wohl in dem aus der Liturgie wohlbekannten Rufe »Kyrie eleison« zu suchen sein, den das Volk bald überall, wo es nur immer sein religiöses Gefühl spontan zum Ausdruck bringen konnte, ertönen ließ: vor und nach der Predigt, bei Bittgängen und Prozessionen, sogar vor dem Kampfe«.

Auf die dem Musiker nahe liegende Frage, nach welchen Melodien das deutsche Volk seine »Kyrieleison« gesungen habe, versagen der Regel nach die Musikhistoriker ebenso wie die Germanisten. Bäumker schreibt (im ersten Bande seines Werkes über das katholische deutsche Kirchenlied, S. 7): »Melodien dieses Volksrufes sind, wie es scheint, nicht aufgezeichnet worden. Es läßt sich aber annehmen, daß die verschiedenen Singweisen des ‚Kyrie eleison' im gregorianischen Choral, welche das Volk beim sonn- und feiertägigen Gottesdienste in der Kirche singen hörte, die Grundlage seiner Rufe bildeten.«

Als ich vor einiger Zeit für das Buchbergersche »Kirchliche Handlexikon« den Artikel »Kirchenlied« zusammenstellte, hatte ich Veranlassung, dieser Frage wenigstens für einen Augenblick die Aufmerksamkeit zuzuwenden. »Meist hat man diesen Ruf, so faßte ich damals kurz zusammen, mit dem Anfang der heiligen Messe in Beziehung gebracht und vermutet, er sei nach einer Kyriemelodie des Ordinarium gesungen worden. Eher wird indes an die Litanei von allen Heiligen zu denken sein, die mit diesen Rufen beginnt und schließt und deren Melodie allgemein bekannt und zum Massengesang besser geeignet war. Übrigens haben die reicheren Formen des Kyrie in der Messe erst die früheren einfachen syllabischen Melodien verdrängt, nachdem die Sängerschule dem Volke diesen Gesang genommen hatte. Auch das Kyrie der Messe war ja ursprünglich Litaneigesang«. Zu diesen Auffassungen war ich gekommen durch mündliche

Nachrichten, die mir über diesbezügliche Forschungen des Universitätsprofessors Dr. Jostes in Münster (Westfalen) zugegangen waren. Inzwischen hat Jostes unter dem Titel »Kyrieleison« eine Studie über den Ursprung des deutschen Verses in den Berichten und Mitteilungen der Königlichen Vlämischen Akademie zu Gent, Jahrgang 1908, veröffentlicht. Wie mir scheinen will, hat diese Studie in den Kreisen der Kirchenmusiker nicht die Beachtung gefunden, auf die sie Anspruch machen kann. Da es mir möglich ist, bei dieser illustren Gelegenheit eines internationalen musikwissenschaftlichen Kongresses ihren Hauptinhalt und ihr Hauptergebnis, soweit beides für den Kirchenmusiker von Belang ist, zu skizzieren und etwas zu erläutern, mag die Hoffnung berechtigt sein, das Interesse der Freunde der Kirchenmusik und zumal des deutschen Kirchenliedes für diese Forschungen zu erweitern und zu vertiefen.

Hoffmann von Fallersleben hat in seiner »Geschichte des deutschen Kirchenliedes« die Bedeutung des uns hier interessierenden Rufes »Kyrie eleison« erörtert. Er behauptet mit großer Entschiedenheit, in dieser frühen Zeit sei unter Kyrieleison nur der Anfang der römischen Litanei, seien nur immer die bloßen Worte: »Kyrie eleison« zu verstehen. Er lehnt ausdrücklich ab, daß für jene Zeit Kyrie eleison die ganze Litanei bezeichnen könne. Die Hoffmannsche Ansicht ist heute weit, man kann vielleicht sagen, fast ausschließlich verbreitet. Aber sie ist unbegründet, sie ist direkt unrichtig. Sie wird schon durch die Tatsache widerlegt, daß im Altfranzösischen Kyrielle oder Quirielle »Gott und die Heiligen« (Dieu et la Kyrielle) bezeichnet. Es ist nicht möglich, sich die Entstehung dieser Bedeutung zu erklären, wenn man nicht Kyrielle ursprünglich als die Bezeichnung für den Gesamtinhalt der Litanei faßt. Es ging mit dem Worte Kyrieleison ebenso wie mit den Ausdrücken Pater noster, Credo, Magnificat usw. Der Anfang eines Textes wurde der Name für den ganzen Text. Auch heute ist es ja noch ähnlich so mit den päpstlichen Enzykliken. Kyrieleison bezeichnet für die uns hier interessierende Zeit und Gegend die mit diesen Worten anfangende Litanei; und wo nicht ein positiver Grund diese Auffassung verbieten sollte, müssen wir auch unter diesem Wort stets die ganze Litanei verstehen. Die gegenteilige Anschauung Hoffmanns könnte nur dann Anspruch auf Annehmbarkeit erheben, wenn die dreifache Wiederholung des Kyrie eleison, Christe eleison, wie sie in der Meßliturgie noch heute geübt wird, ursprünglich wäre und wenn sich aus ihr die Litanei entwickelt hätte. Aber das gerade Gegenteil ist der Fall. »Es besaß schon«, wie Grisar in der Zeitschrift für katholische Theologie, 1885, S. 567 f. bemerkt, »die kirchliche Liturgie, wie sie in den apostolischen Konstitutionen beschrieben ist, in der Vormesse eine Litanei als Wechselgesang zwischen dem vorrezitierenden Diakon und dem Volke. In derselben wurde vom Diakon für die verschiedensten Anliegen gebetet und vom Volke jedesmal mit Kyrie eleison geantwortet . . . Unser verkürztes neunmaliges Kyrie in der Messe . . . erscheint als ein ehrwürdiger Rest jener Litanei der Urkirche.« Der ursprüngliche Wechselgesang blieb in der Karsamstagsliturgie und in den Bittprozessionen bis auf unsere Zeit bestehen, und zwar mit derselben Bezeichnung, die er bereits vor mehr als tausend Jahren trug.

In der ersten Periode des Mittelalters, die hier allein in Betracht kommen kann, wurden die Bittprozessionen nicht nur regelmäßig an bestimmten Tagen des Kirchenjahres gehalten, sondern auch bei sonstigen Anlässen, so oft König und Volk sich einen besonderen Schutz und Segen des Himmels erflehen wollten. Diese Rogationsprozessionen bekamen ebenfalls den Namen »litaniae«. »Notandum autem«, so heißt es bei Walafried Strabo (de rebus ecclesiasticis, cp. 28), »letanias non tantum dici illam recitationem nominum, qua sancti in adjutorium vocantur infirmitatis humanae, sed etiam cuncta, quae supplicationibus fiunt, orationes (al. rogationes) appellari.« So kam es, daß cum letaniis oder letanice procedere die Bedeutung gewann: eine Prozession halten, wobei die Litanei gesungen wurde. Zuweilen wurden vom Kaiser oder König mit Vorbedacht außergewöhnliche Prozessionen für das ganze Land angesetzt, denen hie und da ein Fasten voraufging. So heißt es in einer Bestimmung Pipins aus dem Jahre 764: »Et ob hoc atque pro aliis causis nostris opus est nobis illi gratias agere . . . Sic nobis videtur, ut absque jejunio indicto unusquisque episcopus in sua parrochia letanias faciat, non cum jejunio nisi tantum in laude dei.« Ähnlich bei Karl dem Großen. »Nos autem domino adjuvante, tribus diebus litaniam facimus, id est, Nonis Septembris quod fuit Lunis die, incipientes et Martis et Mercoris, dei misericordiam deprecantes, ut nobis pacem et sanitatem atque victoriam et prosperum iter tribuere dignetur . . . . Et a vino et carne ordinaverunt sacerdotes nostri, qui propter infirmitatem aut senectudinem aut juventudinem abstinere poterant, ut abstinuissent . . . et interim quod ipsas litanias faciebant, discalceati ambularent.« In solchen Litaneien kamen gewöhnlich auch Gebetsanrufungen für den König vor: z. B. »pro summo pontifice Nicolao, Ludovico rege, Hemma regina, prole regia, judicibus et exercitu Francorum et Alemannorum«. Aus dieser Verbindung des religiösen und weltlichen Momentes erklärt es sich, warum man auch bei politischen Ereignissen so gern zur Litanei die Zuflucht nahm und warum man sie auch vor und nach der Schlacht sang. Im Berichte vom Siege Arnulfs über die Normannen (891 bei Löwen) heißt es: »Eodem in loco (auf dem Schlachtfeld) letanias celebrare rex praecipit; ipse cum omni exercitu laudes (Akklamationen!) deo canendo processit, qui talem victoriam suis tribuit, ut uno homine tantum occiso de parte christianorum, compertum est, tanta millia hominum ex altera parte perierunt.« Arnulf sang also (allein oder unterstützt von einigen Sängern) vor und das ganze Lager antwortete. Das war die allgemeine Gewohnheit. So berichtet es auch das Ludwigslied von Ludwig III. nach dem Sieg über die Normannen im Jahre 881. Aus dieser Gewohnheit fällt übrigens auch Licht auf eine Stelle, die meines Erachtens nicht selten falsch gedeutet wird. Cosmas Pragensis berichtet uns (irrig zum Jahre 967, es war im Jahre 973): Als der Mönch Dethmar zum Bischof von Prag eingesetzt wurde »juxta altare sancti Viti intronizatur ab omnibus, clero modulante: Te Deum laudamus. Dux autem et primates resonabant: Christe kinado, kyrie eleison und die heiligen alle helfant uns, kyrie eleison et caetera; simpliciores autem et idiotae clamabant kyrieleison.« Die Geistlichkeit singt das Te Deum. Nachher stimmt Herzog Boleslaus II. von Böhmen, auf dessen Wunsch hin Dethmar Bischof geworden war, mit

seinen Großen an: Christe kinado, kyrie eleison und die heiligen alle helfant uns kyrie eleison et caetera. Die Worte »und die heiligen alle helfant uns« wurden wohl nicht so, wie sie dastehen, gesungen. Sie sind vielmehr wahrscheinlich eine kurze Zusammenfassung der verschiedenen Heiligen, die angerufen werden. Das »et caetera« des Cosmas Pragensis scheint ebenfalls anzudeuten, daß hier von der allbekannten Litanei die Rede ist. Die einfachen und gewöhnlichen Leute (simpliciores et idiotae), die den lateinischen Text der Litanei nicht kannten, clamabant kyrieleison, fielen, so würden wir heute sagen, jedesmal bei den Responsorien der Litanei mit ihrem Gesange ein.

Die Worte »Litaniae« und »Kyrieleison« waren von altersher in den deutschen Landen Synonyma. Daran ändern auch die paar Stellen nicht, die Hoffmann für seine gegenteilige Meinung anführt, z. B. aus der Regel des heiligen Benedikt, aus den Capitula monachorum Sangallensium, aus der Urkunde des Papstes Sergius III. von 910. Zu den Erwägungen des Prof. Jostes möchte ich hier vom Standpunkte des praktischen Musikers aus beifügen, daß eine Reihe von Texten, die über das Kyrieleison handelt, geradezu als unverständlich erscheint, wenn man sie von einem in einfacher Melodie oft und oft wiederholten Kyrieleison beziehungsweise Christeleison verstehen soll. Die Sache liegt vollständig anders, wenn es sich um ganze Litaneien handelt. Hier ist Abwechslung in Text und Melodie, in Wort und Stimmung. Dazu erinnere man sich der psychologisch und kulturhistorisch interessanten Vorliebe des breiten Volkes für Litaneiformularien bei Gebet und Gesang.

Jostes macht übrigens darauf aufmerksam, daß man bei der Gleichung Kyrieleison = Litaniae nicht ohneweiters annehmen dürfe, es sei als Kyrieleison immer die ganze Litanei gesungen worden. Man mag sie, zumal wenn sie improvisiert werden mußte, zuweilen gekürzt haben, wie man den Gesang der Volkslieder auf eine oder wenige Strophen beschränkt, wenn man den Text nicht weiter kennt. Jedenfalls waren aber die charakteristischen Stichworte wie z. B. Sancta Maria, Peccatores, Agnus Dei allgemein bekannt. Der Einwand Hoffmanns, obschon das Kyrie eleison nur zwei Worte seien, so seien diese doch dem Volke fremd und unverständlich gewesen und es habe gewiß lange Zeit schwer gehalten, ihm das Singen oder vielmehr Rufen derselben beizubringen, dieser Einwand wird von Jostes mit Recht zurückgewiesen. Jostes betont, daß auch heute noch katholische Bauern, ohne Latein und Griechisch studiert zu haben, den Inhalt der Litanei verstehen und, auch ohne in der Schule viel Singen gelernt zu haben, frisch sich am Litaneigesang beteiligen. Bei der Häufigkeit des Litaneigesanges lag die Sache im frühen Mittelalter noch leichter wie heute.

Hier sei nun als Schlußfolgerung der Satz ausgesprochen, der dem Kirchenmusiker sehr wertvoll ist, obwohl der Germanist Jostes ihn nicht ausdrücklich formuliert: Das »Kyrieleison«, das als Vorbote und Vater des deutschen Kirchenliedes zu gelten hat, ist die Allerheiligenlitanei mit der damals üblichen, vielleicht gegen die heutige Weise noch einfacheren Choralmelodie. Die Litanei war der populärste, beliebteste, meist gebrauchte Gesang des 9. Jahrhunderts. Wer auch nur etwas singen konnte, konnte wenigstens die

Litaneienresponsorien singen. Jetzt verstehen wir, weshalb man für jene Kyrieleison keine Gesangweisen aufgezeichnet findet: die Melodie der Litanei war so bekannt, damals noch mehr wie heute, daß man sie wirklich nicht aufzuzeichnen brauchte.

Mit ein paar Sätzen, meine verehrten Herren, lassen Sie mich nun noch auf die sogenannten »Leisen« zu sprechen kommen. Man hat wohl meistenteils als die erste Phase in dem mit unserem Kyrieleison beginnenden Entwicklungsprozeß des deutschen Kirchenliedes den in der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts auftretenden Versuch bezeichnet, unter die Jubilationen dieser Kyrieleison deutsche Texte zu legen, ein ganz ähnliches Verfahren wie bei den Sequenzen Notkers; von dem am Schluß beibehaltenen und immer wiederkehrenden »Kyrieleis« hätten dann diese Gesänge den Namen »Leisen« erhalten. Die Beziehung der »Leisen« zum Kyrieleison oder was dasselbe sagt, zur Allerheiligenlitanei ist aber noch viel enger, sie ist geradezu organisch.

In Bezug auf die Metrik haben wir in den ältesten Leisen, wie im Otfriedsliede, die Kurzverse mit den je vier Hebungen. Es sind die vier Hebungen, die wir in den Responsorien der Litanei vorfinden: Tè rogámus aùdi nós. Oder Mìserére nóbìs. Oder Chrìste aùdì nós. Schließlich ist ja das Kýrièeleisòn selbst jedesmal ein Otfriedscher Kurzvers, wie ja schon durch das dem Kirchenmusiker geläufige Petruslied bekannt ist.

Ein Zweites. Wie sich das Kyrie der Messe auswächst zu den Tropen, in ähnlicher Weise entfaltet sich um die gleiche Zeit die Allerheiligenlitanei in deutscher Sprache zu den »Leisen«. Es ist wohl kein Zufall, daß Otfrieds Lehrer Rhabanus Maurus die Allerheiligenlitanei in lateinische Distichen umgoß. Die ältesten Kyrietropen der Messe, des Rhabanus Maurus Distichen zur Litanei und die ältesten Leisen stehen in derselben Reihe.

Und endlich drittens. Die Vermutung ist vielleicht nicht zu gewagt, daß die Melodie der ältesten Leisen keine andere war als die der Responsorien aus der Allerheiligenlitanei. Es ist wahr, das älteste uns mit der Melodie in Neumenschrift erhaltene deutsche Kirchenlied, das bereits erwähnte St. Petruslied, hat schon eine andere, etwas reichere Melodie. Die historische Verkettung der Zusammenhänge zwingt uns fast dazu, in den uns erhaltenen Kyrietropen nach Ähnlichkeiten mit den Neumen des Petrusliedes zu forschen und aus dem melodischen Material eines Kyrietropus heraus eine Transskription dieser Neumen zu versuchen. Vielleicht kommt man so zu sichereren Resultaten, als die sind, die Böhme und später Mathias mit ihren Entzifferungen des Petrusliedes erreichen konnten.

Ich mag diese anspruchslosen Bemerkungen zur Urgeschichte des deutschen Kirchenliedes nicht zu Ende führen, ohne dem Gefühle lebhafter Freude darüber Ausdruck zu geben, daß durch die eindringenden jahrelangen Studien eines Germanisten die Musikwissenschaft in einem wichtigen Punkte ihrer gelehrten Arbeit so wesentliche Förderung gewonnen hat. Wenn ich recht sehe, sind die Forschungen von Jostes geeignet, uns für die Aufklärung der ersten Zeiten des deutschen religiösen Volksgesanges neue Wege zu zeigen. Jedenfalls stellen sie uns neue Probleme. Wir haben Grund, die bisher landläufigen Urteile über die Entstehungsgeschichte des deutschen Kirchenliedes zu revidieren.

(Prof. Dr. **Müller** übernimmt während des Referates von Dr. Weinmann den Vorsitz.)

3. Dr. Karl Weinmann (Regensburg) über »Alte und moderne Kirchenmusik. Historisch-kritische Bemerkungen zur Theorie und Praxis«.

Beginn 10 Uhr 15 Min. — Schluß 10 Uhr 50 Min.

Die Gegenüberstellung in meinem Thema läßt schon erkennen, daß ich nur von der mehrstimmigen Kirchenmusik sprechen will und den kirchlichen Gesang, κατ' ἐξοχήν, den Choral, nicht in den Kreis meiner Betrachtung ziehe, zumal ja demselben ein eigener ausführlicher Vortrag mit musikalischen Illustrationen gewidmet sein wird.

I.

Die Gesetze und Vorschriften, welche die Kirche in Betreff der liturgischen Musik erlassen hat, finden sich niedergelegt in dem denkwürdigen »Motu proprio Pius X.« vom 22. November 1903, der »Charta magna« der Musica sacra. Was sagt nun dieses »Motu proprio« von der mehrstimmigen Musik?

In Ziffer II, Absatz 4, heißt es darüber: »Die vorgenannten Eigenschaften — welche die liturgische Musik an sich tragen soll, nämlich die Heiligkeit, die Güte der Formen (wahre Kunst) und Allgemeinheit — besitzt auch im höchsten Grade die klassische Polyphonie, besonders die der römischen Schule, welche im 16. Jahrhundert ihre höchste Vollendung durch Palestrina erreichte und auch in der Folge Kompositionen von ausgezeichneter musikalischer und liturgischer Güte hervorzubringen fortfuhr«.

Damit ist dem Palestrinastil die höchste kirchliche Sanktion gegeben, und ich kann es mir hier erlassen, alle jene Werturteile anzuführen, die im Laufe der Zeit — von Beethoven bis Richard Wagner — diese Stilgattung als die höchste Kunstform der Musica sacra gepriesen haben. Wichtiger wird es für uns hier sein, die Bedingungen kennen zu lernen, welche der sogenannte Palestrinastil zu seiner Ausführung fordert.

Als die Hauptbedingung hiefür muß die geistige Auffassung gelten. Ich wage die Behauptung, daß keine Musikgattung der Gegenwart so bis zur Unkenntlichkeit verunstaltet werden kann, als wie der Palestrinastil. Der Grund hiefür ist klar. Der Palestrinastil wurzelt in einer Zeit, die gut 300 Jahre unserem Zeitalter vorausliegt, einer Zeit, die ihre Schöpfungen auf ganz andere Prinzipien aufbaute als die Gegenwart, einer Zeit endlich, in der die Sängerrepublik unsere heutigen Chöre um ein Bedeutendes übertraf.

Schon bald nach des großen Pränestiners Tode fielen seine und seiner Schule Werke der Vergessenheit anheim; der monodische Stil, der damals seinen Siegeszug durch die Lande antrat, begann ihnen das Grab zu graben. Und diese Verständnislosigkeit gegenüber dieser klassischen Stilperiode trug das ganze 17. und 18. Jahrhundert zur Schau, bis endlich um die Mitte des 19. Jahrhundert die Männer kamen — allen voran Proske — welche die Werke wieder zu neuem Leben erstehen ließen.

Es lag dieses Zurückgreifen auf das Mittelalter im Geiste der damaligen Zeit, der die Romantik im Leben und in der Kunst ihr Gepräge gab; es lag in der Erneuerung des kirchlichen Lebens, das nach allen Seiten hin nach einer Beseelung und Vertiefung strebte.

Doch wie kann die oben geforderte geistige Auffassung vermittelt und erreicht werden? Hauptsächlich auf einem zweifachen Wege: Erstens durch einen geschulten Dirigenten, zweitens durch oftmaliges Anhören dieser Stilgattung.

Jeder Praktiker wird zugeben, daß ein Dirigent, der klassische Polyphonie nur den Noten nach kennt, dieselbe seinem Chore unmöglich zu vermitteln imstande ist; er wird das ebensowenig zuwege bringen wie einer, der die Aussprache einer fremden Sprache aus Büchern dozieren will. Hier versagt der beste Musiker; nur andauerndes Studium, das sich auf eine erprobte Praxis gründet, kann hier zum Ziele führen.

Noch kürzer ist der Weg, wenn die Sänger selbst Gelegenheit haben, Musteraufführungen in diesem Stile oft zu hören; denn diese werden ihnen den geistigen Gehalt und die richtige Auffassung am besten erschließen.

Aus diesen Andeutungen ergibt sich schon, was von den sogenannten modernen Bearbeitungen der alten klassischen Vokalkompositionen, das heißt Umschreibungen der alten Schlüssel in unsere Violin- und Baßschlüssel zu halten ist. Sie sind und können weiter nichts sein als Hilfsmittel, Erleichterungen zur Ausführung der alten Meisterwerke und als solche heißen wir sie für die Praxis herzlich willkommen. Treten sie aber mit weiteren Ansprüchen auf und suchen die Chöre in die künstliche Hypnose zu versetzen, daß mit ihrer Benützung auch der richtige Palestrinavortrag schon fix und fertig sei, so müssen wir ihnen die goldenen Worte entgegenhalten, die ein Referent des Cäcilienvereines im Vereinskatalog niedergeschrieben (Seite 115): »Nicht mehr das Notenlesen in den alten Schlüsseln, nicht mehr die Transposition, nicht mehr der Allabrevetakt sind heutzutage die Hauptsache, was von den Sängern gelernt werden muß, sondern der polyphone Stil, das heißt die Faktur, die Selbständigkeit der Einzelstimme sowohl bezüglich des Textes und seiner Akzente als auch der Taktzeiten, die Heraushebung der Themata und der Nachahmungen, die Überwindung der Taktstriche, beziehungsweise der betonten und unbetonten Taktzeiten, die Gewöhnung an die Kirchentonarten, — und ich möchte noch hinzusetzen und doppelt unterstreichen, die Atemökonomie und Phrasierung — sind es, was not tut. Sämtliche Neueditionen können nämlich allein noch nicht helfen; es muß eine systematische Schulung der Sänger im Palestrinastil angestrebt und — erreicht werden«.

Damit sind zugleich schon die Schwierigkeiten der klassischen Polyphonie ausgesprochen, und alle diese einzelnen Momente zusammengenommen bilden die Grundbedingungen des geistigen Erfassens.

Freilich soll nicht geleugnet werden, daß der Palestrinastil anderseits Eigenschaften besitzt, die seine Ausführung bedeutend leichter erscheinen lassen als die mancher anderer Kirchenkompositionen, und dahin ist vor allem das Treffen der Intervalle zu rechnen. Wer sich in das immerwiederkehrende Tonmaterial dieser diatonischen Musik einmal eingesungen

und eingelebt hat, für den bieten neue Messen dieser Stilgattung soviel wie keine Schwierigkeit mehr. Ich kann hier aus einer langjährigen Praxis sprechen — zuerst als Chorknabe, dann als Gesanglehrer und Kapellmeister — und jeder, der die gleichen Erfahrungen hinter sich hat, wird mir das bestätigen. Als wir als zehnjährige Sängerknaben des Regensburger Domchors das erste und zweite Rekrutenjahr hinter uns hatten, war es uns vollständig gleichgültig, welche Messe oder Motette etc. der Kapellmeister auflegte, wir sangen — ganz außerordentliche Fälle ausgenommen — alles vom Blatte. Selbstverständlich wurde aber dennoch immer alles genau und sorgfältig studiert und geübt, und so ist es noch heute. Und diese ständige Übung und Schulung, bei der diese Stilgattung eben sozusagen die tägliche Kost bildet, ermöglicht es auch dem Regensburger Domchor alljährlich an die hundert neue Nummern von Meistern der klassischen Polyphonie zu singen — man denke nur an die Karwoche — eine Tatsache, die für die Fremden staunenswert, für die Eingeweihten etwas ganz Natürliches ist.

Allein das Treffen ist eben noch nicht der Vortrag, mit dem der Palestrinastil steht oder fällt. Würde es nur auf das Treffen ankommen, so müßten die Aufführungen der klassischen Polyphonie in den Hofkirchen unserer Residenzstädte, wo erstklassige Kräfte, meist Mitglieder der Hoftheater, zur Verfügung stehen, auch erstklassige sein. Meist sind dieselben aber sehr weit davon entfernt; es fehlt hier an der geistigen Auffassung, an dem Mitfühlen, an dem Sichhineinleben, ja in den meisten Fällen schon an der Erkenntnis, daß diese Stilgattung sich von der modernen Kirchenmusik unterscheidet wie in der Malerei ein Fiesole von einem Mackart. Wie sich dann erst eine solche Aufführung gestaltet auf unseren Landchören, denen auch noch das technische Können mangelt, wo der Chorregent Palestrina nicht einmal den Namen nach kennt und bei irgend einer Feierlichkeit die nächstbeste Palestrinamesse aufführt, davon kann sich nur derjenige eine Vorstellung machen, der eine solche Aufführung gehört und miterlebt hat.

Als eine weitere Erfahrungstatsache mag noch ferner angeführt werden, daß sich die Werke der klassischen Polyphonie am besten in der Besetzung mit Knabenstimmen für Sopran und Alt aufführen lassen. Die Knabenstimmen eignen sich hiezu wegen ihres gleichmäßigen Klangcharakters vielmehr als die Frauenstimmen, die in diese objektive Stilgattung ein unruhiges, fast möchte ich sagen sinnliches Moment hineintragen und mehr für die moderne Musik geschaffen sind.

Bedeuten nun diese Ausführungen nicht einen direkten Warnungsruf vor dem Palestrinastil? Gewiß nicht; sie legen nur die notwendigen Bedingungen für seine gediegene Ausführung dar und geben den Rat, die klassische Polyphonie nur da zu singen, wo die Grundlagen hiefür gegeben sind, sonst ist der kirchlichen Kunst mehr geschadet als genützt.

Der Weg zur klassischen Polyphonie ist ja nicht allzuschwer. Man suche einen verständnisvollen Chorleiter und beginne nicht mit Werken dieser Meister selbst, sondern mit den Kompositionen, welche die Brücke zu ihnen schlagen. Daher gehören die in diesem Stile geschaffenen Werke von Haller, Nekes, Auer und anderen; auch die leichteren Schöpfungen

der nachklassischen Meister, besonders aus der Venetianischen Schule, wie sie uns z. B. die treffliche Sammlung von Stefan Lück (Regensburg, Pustet) bietet, können herangezogen werden, bis man sich dann an die Originalwerke wagen darf. Daß gute Aufführungen im alten Stil erreicht werden können, wenn Begeisterung und Fleiß die Triebfedern sind, haben viele Chöre bewiesen; ich erinnere z. B. nur an den seinerzeitigen Musterchor in dem abgelegenen Gebirgsdörfchen Gaschurn in Tirol. Darum mutig voran; der Palestrinastil ist des Schweißes der Edlen wert!

II.

Meinen Ausführungen über die moderne Kirchenmusik stelle ich die schönen und weitausschauenden Worte des Motu proprio (Absatz II, Ziffer 5) voraus, die das ganze Programm für diese Stilgattung künden:

»Die Kirche hat immer den Fortschritt der Künste anerkannt und begünstigt, indem sie zum Gottesdienst all das, was das Genie im Laufe der Jahrhunderte Gutes und Schönes zu erfinden wußte, zuließ, immer jedoch unter Wahrung der liturgischen Gesetze. Daher ist auch die neuere Musik in den Kirchen zugelassen, wenn sie ebenfalls Kompositionen von solcher Güte, Ernsthaftigkeit und Würde darbietet, daß dieselben in keiner Weise der liturgischen Verrichtung unwürdig sind«.

Zwei Momente von hervorragendster Bedeutung sind hier ausgesprochen:

1. Die katholische Kirche läßt die moderne Kirchenmusik zu;
2. sie fordert ihre Einfügung in die liturgischen Gesetze.

Mit hohem Danke muß die klare Ausdrucksweise des Motu proprio in Bezug auf die Zulassung der modernen Kirchenmusik begrüßt werden; denn damit fallen alle jene ungerechten Anklagen, die im Laufe der Zeiten gegen die Kirche als angebliche Unterdrückerin und Feindin des künstlerischen Fortschrittes geschleudert wurden. Und gerade manche Komponisten konnten sich in diesen Vorwürfen nicht genug tun; die so oft wiederholte Anklage: »Warum hat die katholische Kirchenmusik unter den großen modernen Komponisten keine Vertreter mehr?« erfuhr immer wieder die stereotype Antwort: »Weil sie den modernen Stil in ihrer Liturgie nicht duldet«.

Eigentlich hätte schon die bisherige Praxis der Kirche diese Unzufriedenen eines besseren belehren können; denn einem gesunden Fortschritt hat sich die Kirche niemals verschlossen. Sie sah ihre Gotteshäuser im romanischen Stil ihre Pracht entfalten; sie sah die gotischen Dome zum Himmel streben; sie schaute die Periode der Renaissance, des Rokoko und Barock; sie zollt der Architektur der Gegenwart ihre Anerkennung: überall die weitgehendste Förderung. Und so auch in der Musik!

Als nach dem ersten Jahrtausend dem altehrwürdigen Choral die junge Polyphonie sich an die Seite stellte, da war es die Kirche, welche ihr die Tore öffnete. Man hat zwar die Behauptung gewagt, daß die Kirche »in der polyphonen Kunst Ketzertum und Kirchenschändung sah« (Dr. Viktor Lederer »Über Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst«, Leipzig 1908, Seite 117); man hat besonders das Dekretale Johann XXII. »Docta S. S. Patrum« als Beweis hiefür anführen wollen; mit welchem

Rechte oder vielmehr mit welchem Unrechte, habe ich vor nicht allzulanger Zeit in einer kleinen Studie (»Kirchenmusik«, Paderborn 1908, Nr. 8, Seite 171 ff.) zur Genüge beleuchtet, und es wäre nachgerade nicht bloß ein Postulat der Wissenschaft, sondern auch ein Akt der Gerechtigkeit, wenn derartige Vorwürfe aus der musikhistorischen Forschung für die Zukunft ausscheiden würden; denn keine Kunst hat vielleicht der Kirche mehr zu danken als gerade die Musik.

Und als dann in Florenz, dem Brennpunkt des literarisch-schöngeistigen Lebens, die Monodie, der Einzelgesang seine Auferstehung feierte, hat die Kirche der neuen Musikgattung ihre Tore verschlossen? Keineswegs. Ludovico da Viadana war es, der die neue Stilgattung in die Hallen der Kirche einführte und ihr Heimatsrecht verschaffte. Freilich haben dann die späteren Zeiten der Kirche schlechten Dank hiefür gezollt und ihre geweihten Räume zum Konzertsaal umgewandelt.

Aber eines wird und muß die Kirche stets verlangen, wenn sie nicht selbst dem Verfalle sich weihen will, daß das Wesen, der Geist, der innere Kern stets der gleiche bleibe, unberührt von dem Wandel der Jahrhunderte.

Der Kirche aber das Recht, für ihre Kultformen bestimmte Normen aufzustellen, absprechen zu wollen, wäre gleichbedeutend mit einer Negierung ihrer gesetzgeberischen Gewalt und deswegen kann dieses Moment hier wohl vollständig ausscheiden. Eine andere Frage ist die, ob bei den von der Kirche gegebenen Vorschriften und Einschränkungen ein musikalisches Kunstwerk zustande kommen kann, und diese Frage muß unbedingt bejaht werden. Die kirchlichen Vorschriften in Bezug auf die Musica sacra sind zum großen Teile negativer Natur, das heißt die Kirche bezeichnet speziell, was sich für das Heiligtum nicht eignet, also: die musikalischen Kompositionen modernen Stils sollen »nichts Profanes enthalten, nicht an die in Theatern üblichen Motive erinnern«, es sollen keine ungeeigneten Instrumente verwendet werden wie Pianoforte, Trommel, Glockenspiele etc. Ferner: die Kompositionen sollen nicht zu lang sein, speziell das Gloria und Credo, damit die heilige Handlung nicht aufgehalten werde, die einzelnen Formen sollen auseinander gehalten werden, so daß sich ein Kyrie in der Komposition von einem Hymnus unterscheidet, die Texte dürfen nicht verändert oder umgestellt werden, unnötige Wiederholungen oder Zerstückelung von Silben müssen vermieden werden etc.

Ebenso beziehen sich dann die positiven Vorschriften auf alle jene Momente, welche die Heiligkeit und die Güte der Formen bedingen. Ich frage: Hindern diese liturgischen Vorschriften das künstlerische Schaffen? Sind sie nicht vielmehr Wegweiser für die Komponisten, um sie vor Irr- und Abwegen zu bewahren?

Bestehen innerhalb der weltlichen Musik manchmal nicht noch engere Schranken? Denken wir an einen Satz für Männerstimmen, an einen a Cappella-Chor, an ein Streichquartett! Geht der Komponist über die Eigenart und Sphäre dieser spezifischen Formen hinaus, indem er z. B. dem Streichquartett orchestrale Effekte zumutet, so steht er nicht mehr auf dem Boden der reinen Kammermusik, ebensowenig wie der Tonsetzer, der bei einem a Cappella-Werk nicht mehr gesangsmäßig, sondern orgel-

oder instrumentalmäßig schreibt. Emanzipiert sich der Kirchenkomponist von dem kirchlich-liturgischen Text und verwendet Formen und Töne, wie sie nur die Profanmusik kennt, so trägt er eben ein wesensfremdes Prinzip in die Kirche hinein. Denn das ist gerade der ausschlaggebende und leider zu wenig beachtete Faktor in der kirchenmusikalischen Kunst, daß sie nicht für sich allein, losgelöst von der liturgischen Feier, als musikalisches Kunstwerk betrachtet werden darf, sondern nur in Verbindung mit der heiligen Handlung, ganz in analogem Sinne — wenn dieser Vergleich gestattet ist — wie das Richard Wagnersche Gesamtkunstwerk.

Gewiß ist die Kunst im allgemeinen und bei allem Dienste und aller Unterordnung unter die höchsten Menschheitsideale eine Art höherer Hedonismus, aber die kirchliche Kunst überbietet und überflügelt diesen Egoismus. Ästhetischer Genuß, hohe ideale Freude ist ihr noch nicht das Höchste; sie strebt die kontemplative Hingabe an, die Verherrlichung des Allerhöchsten; sie will mit einem Worte Gottesdienst sein. Freilich muß zugestanden werden, daß es hier nicht immer leicht ist, die Grenzlinie zu ziehen, aber ein ästhetisch — ich sage nicht kirchlich — feinfühlender Musiker und Tonschöpfer wird sicher das Richtige treffen; es wird seinem künstlerischen Empfinden widerstreben, eine Melodie zu schaffen, die sich nicht für das Gotteshaus eignet. Zeitcharakter und nationale Eigenart mögen hier kleine Verschiebungen verursachen, aber niemals eine vollständige Ausschaltung dieses Prinzips; darum gilt auch hier das Wort der heiligen Schrift: »Gebet dem Kaiser, was des Kaisers und Gott, was Gottes ist.«

Wir haben gesehen: in der mehrstimmigen Kirchenmusik bestehen zwei Richtungen nebeneinander, die beide ihre Berechtigung haben und je nach den vorhandenen Kräften und Umständen gepflegt werden sollen. Darf die moderne Kirchenmusik im allgemeinen vielleicht auf größeres Verständnis seitens des gläubigen Volkes, vielleicht auch mehr auf äußere Wirkung rechnen, so kommt bei den Werken der alten Meister der Unterschied zwischen profaner und kirchlicher Musik zur intensiveren Geltung; es liegt auf ihnen ein aerugo nobilis, und wenn ich so sagen darf, die ehrwürdige Patina der Jahrhunderte.

2. Sitzung: Freitag, den 28. Mai, von 9 Uhr bis 11 Uhr 30 Min.

Unter dem Vorsitze Dr. Karl **Weinmanns** spricht:

1. Kustos Dr. Alfred Schnerich (Wien) über:

a) »Die textlichen Versehen in den Messen Josef Haydns und deren Korrektur«.

b) »Die Wiener Kirchenmusikvereine«.

c) Kirchenmusikalische Denkmalpflege«.

Beginn 9 Uhr. — Schluß 9 Uhr 30 Min.

Hierüber folgt nachstehender Auszug: **Die textlichen Versehen in den Messen Haydns und deren Korrektur**[1]).

---

[1]) Hier sei auf meine eben erschienene Schrift verwiesen: »Messe und Requiem seit Haydn und Mozart.« Mit einem thematischen Verzeichnis. Daselbst die übrige Literatur. Vergl. auch die Statistik im Kongreßberichte.

Die Versehen und auch Freiheiten sind eigentlich mehrfacher Art. Es sind zunächst Auslassungen von Worten, und hier ist wohl nur im eigentlichen Sinn von Fehlern die Rede. Es kommen dazu: Stellen, wo mehrere Stimmen gleichzeitig verschiedene Textesstellen absingen, endlich Wiederholungen und Verstellungen von Worten.

Das wichtigste sind, wie bemerkt, die Auslassungen. Es sei gleich bemerkt, daß vier Messen Haydns ohne Textauslassungen sind, und zwar zwei aus der früheren Periode, nämlich die große Orgel- und Cäcilienmesse, sowie die beiden letzten, die Harmonie- und Schöpfungsmesse. Im übrigen ist zu bemerken, daß bis auf die Mariazeller-Messe, wo statt des zweiten *Qui tollis* im *Gloria: suscipe* gesetzt ist, durchwegs nur im *Credo* Auslassungen vorkommen. Es sind eigentlich nur zwei Stellen, die mehrfach fehlen. Diese sind: *et in unum Dominum* bis *unigenitum* und *qui ex patre et filio procedit.* Nur in der Paukenmesse fehlt noch das folgende bis *conglorificatur.* Es ist selbstverständlich, daß wir es hier mit Gedächtnisfehlern zu tun haben. Die Korrektur dieser Fehler ist durchwegs ohne Gefahr für das Kunstwerk durchzuführen, wenn auch die Art der Ausführung immerhin einiges Nachdenken erfordert, und von Fall zu Fall verschiedenartig zu lösen ist. Ich nehme gleich den schwierigsten, oder sagen wir, mühsamsten Fall, die Nelson-Messe. Hier ist der Fehler im ersten Teil des *Credo* dadurch zu beheben, daß man die Wiederholung der Intonationsworte wegläßt und das *Credo* mit *patrem* beginnt. Hiedurch ist für die fehlenden Worte der Platz gewonnen. In der Theresien-Messe ist dieselbe Auslassung bei der Wiederholung *visibilium omnium* einzufügen, wie dies bereits der Klavierauszug von Novello durchgeführt hat. Schwieriger ist der Fehler bei *qui ex patre filioque procedit* in der Nelson- und Heilig-Messe durchzuführen. Man wird sich wohl nicht allzuschwer versündigen, wenn man zu gleicher Zeit je zwei Stimmen *qui ex patre* bis *procedit* und *qui cum patre et filio simul* singen läßt. Beide Textarten sind ja wohl hörbar. Heikler ist die Paukenmesse an dieser Stelle, wo eben mehr fehlt. Wenn man nicht die Textesworte unterteilt, was ja nicht so schlimm ist, da die Stimmen ungleichzeitig nacheinander einfallen, also die Ansätze wohl vernehmbar sind, müßte man einige Takte Chor während des Orchesterzwischenspieles selbständig einfügen.

Anderartig sind jene Stellen, wo im *Credo*, teilweise auch im *Gloria* verschiedene Textstellen von den Stimmen gleichzeitig abgesungen werden, und zwar nicht nur einzelne Worte, sondern ganze Sätze. Es sind dies durchwegs Messen aus Haydns früherer Periode, und zwar die Messen in F, die kleine B, die G und eine Stelle in der Mariazeller-Messe. In der G- und Mariazeller-Messe ist die Abhilfe ohne Gefahr für das Kunstwerk zu beschaffen, indem man den ganzen betreffenden Absatz einfach wiederholt und das einemal den einen, das anderemal den anderen Text absingen läßt, wobei zum größten Teil die originale Deklamation beibehalten werden kann. In dieser von mir unternommenen Version wird die G-Messe in St. Peter und danach auch in anderen Kirchen Wiens, z. B. St. Augustin und St. Michael aufgeführt. Bei den kleinen Messen in F und der kleinen in B reicht nun eine einmalige Wiederholung nicht aus und eine dreimalige Wiederholung wird wohl ermüdend wirken. Da diese Messen gleichwohl überaus kostbar sind, würde ich raten, den Text vorher choraliter zu singen, dann das *Incarnatus* einzulegen,

choraliter fortzusetzen und den Schluß anzufügen. Eine Umarbeitung halte ich ob des hohen Kunstwertes nicht ratsam. Diese beiden Messen, bei denen das *Gloria* dem *Credo* sehr ähnlich gebildet ist, eignen sich überhaupt für solche Zeiten, wo kein *Gloria* ist, der Wegfall dieses Satzes daher keine übergroße Schädigung des Kunstwerkes bedeutet.

Nun zu den Textverstellungen und anderen Freiheiten. Solche kommen eigentlich nur im *Gloria* und *Credo* der G-Messe und im *Credo* der Cäcilien-Messe vor. Im *Gloria* der G-Messe werden die Intonationsworte während des ersten Teiles zweimal wiederholt und im *Credo* derselben Messe singt der Tenor während des *Crucifixus* noch ein paarmal *et homo factus est.* Im *Credo* der Cäcilien-Messe wird während des ganzen Satzes das Wort *Credo* mehrfach wiederholt. Es ist sehr wohl zu beachten, daß diese Freiheiten nur bei zwei früheren Messen Haydns vorkommen, woraus ersichtlich ist, wie ehrfurchtsvoll Haydn den liturgischen Text behandelt hat. Für gar ängstliche Gemüter ist dadurch abzuhelfen, daß man statt dieser Wiederholungen die benachbarten Textworte einsetzt. So hat es auch Habert bei der F-Messe von Mozart getan, aber gewiß nicht zum Vorteile des Kunstwerkes.

In Bezug auf die Wiederholung der Intonationsworte des *Gloria* und *Credo* durch den Chor will ich vorläufig nur soviel bemerken, daß gewiß weder die Liturgie noch sonst etwas hiedurch zu Schaden kommt und wir froh sein könnten, wenn nie etwas Schlimmeres passieren würde. Es ist dies überhaupt mit diesen Fehlern, die ja nicht der Bequemlichkeit zuliebe geschahen, wie in der nachklassischen Zeit, selbst bei Brosig, der ganze Sätze wegließ, um eben kürzer zu sein. Derjenige, der nicht eigens acht gibt, bemerkt gewiß keinen Fehler bei Haydn, gar nicht zu reden, daß ja von den Kirchenbesuchern nur der allerkleinste Teil den Text überhaupt kennt. So hat sogar einer der gewissenhaftesten Liturgiker der Gegenwart es schließlich unterlassen, die Fehler in der Theresien-Messe zu korrigieren, nachdem er es bei allen übrigen getan. Damit aber will keineswegs gesagt sein, daß diese Korrekturen nicht wünschenswert, ja notwendig seien.

Auf Anregung Sr. Exzellenz des hochwürdigsten Herrn Bischofs Mayer werden in der neuen Gesamtausgabe von Haydns Werken die Texte richtiggestellt. Wir wollen nur hoffen, daß diese Ergänzungen mit Pietät gemacht werden und keine Verwirrung mit den Originalversionen anrichten möchten!

Ich komme nun zum zweiten Punkt meines Referates: **Die Wiener Kirchenmusikvereine.** Ihre Entstehung liegt einerseits in der musikalischen Veranlagung des Volkes, anderseits hat sich ihre Entstehung durch äußere Umstände gebildet. In der Literatur sind sie sehr wenig genannt.[1])

Durch die Veränderungen in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts, insbesondere durch die Klosteraufhebungen, die nun allerdings in Österreich bekanntlich doch sehr milde durchgeführt wurden, im Gegensatz zu anderen Ländern, ich erwähne nur Bayern, von Frankreich gar nicht zu reden, ist der Musikpflege vielfach ein fruchtbarer Boden entzogen worden. Anderseits war das ohnehin zur Musik eminent veranlagte Volk durch die intensive Beschäftigung mit der Musik, wie sie die Zeit seit dem glorreichen Sieg über die Türken (1683) mit sich brachte, musikalisch reif geworden. Das Bestreben,

---

[1]) Ein ziemlich vollständiges Verzeichnis im »Musikbuch für Österreich«.

die herrlichen Werke, die mittlerweile entstanden waren, allgemein aufzuführen, drang immer in tiefere Kreise. In den Provinzstädten entstanden Landesmusikvereine, die auch die Kirchenmusik pflegen sollten und auch bis in die neuere Zeit, etwa die Mitte der Sechzigerjahre des abgelaufenen Jahrhunderts pflegten. In Wien war ob des Hofes nur die Bildung von Kirchenmusikvereinen an einzelnen Pfarren nötig. Der älteste derartige Verein existiert nicht mehr. Er war zu St. Anna. Der folgende, 1825 gegründete von St. Karl blüht aber heute noch. Es folgten die Vereine bei den Minoriten in der Alserstadt 1828, ein Jahr nach Beethovens Tod, 1843 der heute ebenfalls herrlich blühende von Maria Treu in der Josefstadt sowie bald eine Anzahl andere. Manche derartige Vereine sind eingegangen, haben sich wohl auch später wieder konstituiert.

Ein merklicher Stillstand von derartigen Gründungen ist in den Siebzigerjahren zu verzeichnen. Die seither entstandenen zahlreichen Kirchenmusikvereine verdanken ihr Entstehen natürlich denselben Motiven; mehr als früher noch erscheint der Gedanke maßgebend, den Kirchenfonds zu entlasten und die künstlerische Ausgestaltung des Gottesdienstes eben vom Volke besorgen zu lassen. Der Obmann ist in der Regel der Pfarrer, ein Laie Obmannstellvertreter.

Man darf wohl sagen, daß die Wiener Kirchenmusikvereine so recht den christlichen Geist atmen. Reklame machen sie gar keine, nur die aufzuführenden Werke werden ohne jede Zutat in den Tagesblättern bekannt gegeben. Und auf den Chören wie in der Vereinsleitung sitzt hoch und niedrig, arm und reich nebeneinander und hilft bei der schönen Sache mit. Daß die Leitungen nicht gleichwertig sind, ja auch innerhalb derselben Vereinigung Schwankungen unterliegen, liegt in der Natur der Sache. Das größte Gewicht liegt selbstverständlich auf dem Chorregenten. Wo gute Musik gemacht wird, da kommen Mitwirkende wie Publikum zusammen. Die künstlerischen Leistungen unserer Kirchenmusikvereine sind sehr bedeutende. Die größeren Vereine geben Jahresberichte aus, in welchen die einzelnen Aufführungen spezifiziert ausgewiesen sind, was insbesondere auf oberhirtlichen Wunsch nun fast allgemein durchgeführt ist. Manche Chöre haben auch ihre Spezialitäten, so ist der Chor von Maria Treu durch seine Wiedergabe von Schubert-Messen ausgezeichnet; die Es-Messe wird dort am Ostersonntag alljährlich aufgeführt in einer Vollendung, die ihresgleichen kaum hat. Eine Spezialität von St. Karl ist die Pastoralmesse von Vogler, die dort das Weihnachtsfest verherrlicht. Der junge Kirchenmusikverein von St. Peter, bei welchem meine Wenigkeit Obmannstellvertreter ist, führt heuer im Haydn-Jahre alle zwölf erhaltenen Messen des Meisters auf, wobei auf jeden Monat eben eine kommt. Am Peter-Pauls-Feste wird heuer die »Cäcilien-Messe« als letzte dem Kirchenmusikrepertoire einverleibt. Diese reiche Kunstpflege erstreckt sich auch bis weit hinaus in die Vororte; ich erwähne nur Gersthof, wo unser vortrefflicher Magistratsrat Dr. Moriz Waas seinen Taktstock schwingt, und der sich insbesondere durch genaue Befolgung der Vorschriften, wie auch durch Aufführung von selten zu hörenden Kirchenkantaten hochverdient gemacht hat.[1])

Mit vollem Rechte waren die Kirchenmusikvereine berufen, ein Haydn-Denkmal für Mariazell zu stiften. Es ist wohl das erstemal, daß diese

[1]) Hier wurden die Jahresberichte des Kirchenmusikvereines St. Peter verteilt.

Vereine einigermaßen aus ihren Rahmen traten. Bei der leidlichen Tatsache, daß unser Kunstbesitz keineswegs ein ungestörter ist, ist nun eine Hebung des Kunstbewußtseins eben zeitgemäß. Hier sei nur bemerkt, daß die Beiträge für das Denkmal, welches, in Silber ausgeführt, in der Schatzkammer der Gnadenkirche seinen Platz gefunden hat, so zahlreich flossen, und zwar ohne jede Pression, daß dasselbe in höchst prächtiger Form ausgeführt werden konnte. Die Enthüllung fand bekanntlich in feierlicher Weise am 16. d. M. statt, mit einer Aufführung der Mariazeller-Messe.[1])

Mit der Pflege der dem Volke eigentümlichen Kunst bin ich eben beim dritten Abschnitt meines Referates, der **kirchenmusikalischen Denkmalpflege** angelangt. Die deutlichste autoritative Äußerung, welche die Berechtigung der Denkmalpflege anerkennt, ist eigentlich im Motu proprio von 1903 enthalten: Es ist jeder Nation gestattet, den kirchlichen Kompositionen jene besonderen Formen zu geben, welche im gewissen Sinne den spezifischen Charakter der ihr eigentümlichen Musik bilden.

Es frägt sich nun, was war der Grund zu dieser Äußerung? Der Papst hat gewiß kein Interesse, daß sich die Musik je nach Ort und Nation verschiedenartig gestalte. Der Grund, weshalb dies betont ist, ist jedenfalls der, daß die modernen Uniformierungsbestrebungen in der Musik, woher sie auch kommen mögen, Unzufriedenheit erregt haben. Wir wollen uns keiner Täuschung hingeben: Wegen uns Deutschen, oder gar wegen uns Österreichern, ist dieser Absatz ganz gewiß nicht gemacht. Liturgische Konzessionen werden erfahrungsgemäß bei ganz anderen Völkern gemacht, man gewährt doch bekanntlich auch andere Riten, wo nicht größere Besonderheiten. Für uns ist so ein Erlaß wohl nie erflossen und man braucht darüber gerade nicht zu klagen, denn es bedarf desselben eigentlich nicht. Geistliche und weltliche Autoritäten betonen, was eigentlich der gesunde Hausverstand eingibt, daß das Volk ein Recht auf seine Gewohnheit und damit auch seinen Kunstbesitz hat. Und gerade so, wie uns Wienern niemand zumuten kann, die angeblich »weltlichen« Barockaltäre des Stefansdomes oder gar die durchaus barocke Karlskirche zu demolieren, haben wir eben auch dasselbe Recht auf unsere Denkmäler der Tonkunst. Bis Ende der Sechzigerjahre haben wir dieselben ganz ungestört besitzen und pflegen können. Und jetzt sollte es nicht mehr sein? Nur so viel sei bemerkt: Wenn man sich bei uns um unseren Besitz wehrt und trachtet, das Kunstbewußtsein im Volke zu heben, heißt es immer: das ist Chauvinismus! Dafür, daß allenfalls andere nicht so schöne Kunstwerke geschaffen haben und aufzuführen im stande sind, können wir ja nicht. Und gerade in der Hinsicht ist Grillparzers Wort heute noch immer so wahr und zutreffend: »Der Österreicher beneidet nicht, läßt andere sich beneiden.« Ich sage immer: Die wahre Kunst erkennt man daran, daß sie eben wehrlos ist[2]).

---

[1]) Die musikalische Leitung besorgte der jugendliche Wiener Musiker Franz Urban in trefflicher Weise. Es folgte eine Predigt des Schottenkapitularen P. Anselm Weißenhofer, welche die religiös-sittliche Bedeutung Haydns zum Gegenstand hatte. Über die Tafel vergl. »Die Musik«, Berlin, Jahrg. 8, S. 223 Daselbst auch die Abbildung.

[2]) Wie sehr die Beschäftigung mit ernster Musik ausgleichend wirkt, kann man auf jedem Wiener Kirchenchore sehen. Die verschiedensten Stände und Nationalitäten wirken hier feierlich nebeneinander! Freilich darf man von der Kunst auch nicht allzuviel verlangen! Vergl. übrigens auch das mittlerweile erschienene Buch: Swoboda, »Großstadtseelsorge.«

Wie es mit den Denkmälern im allgemeinen, so ist es auch im einzelnen: Es ist selbstverständlich, daß, wie überall, auch Ordnung in der Kirchenmusik sein muß. Ich habe es wieder in meinem Buche betont, daß es das unbestreitbare, keineswegs gering anzuschlagende Verdienst des Cäcilien-Vereines ist, auf die textliche Korrektheit wieder besonderes Gewicht gelegt zu haben. Aber diese textliche Korrektheit darf nicht in Pedanterie ausarten, denn die Erfahrung lehrt, daß es eben da, wo man dem Volke seine gewohnten Bräuche nimmt, es mit der Korrektheit oft weit schlimmer bestellt ist, als vorher. Der Grund liegt darin, daß man dem Volke die gewohnten Denkmäler genommen hat, ohne Gleichwertiges, geschweige denn Besseres bieten zu können. Wo die Musik zur Last wird, ist Ordnung nie und nimmer zu halten. Kienle hat ein goldenes Buch geschrieben: »Maß und Milde in kirchenmusikalischen Dingen.« Nur in einem wünschte ich da eine Ergänzung: In Bezug auf das künstlerische und volkstümliche Element. Maß und Milde darf der Chor am meisten beanspruchen, der sich künstlerisch und volkstümlich betätigt. Leider ist es aber stets das Umgekehrte der Fall, daß man die Mißstände auf Chören mit schlechter Musik duldet und immer nur auf unsere besten und schönsten Chöre losschlägt. Ich würde es sehr freudig begrüßen, wenn wir solches nach den Haydn-Tagen nicht abermals erleben würden.

Ich komme hier nochmals auf die Wiederholung der Intonationsworte des *Gloria* und *Credo*. Es ist ja richtig, daß dieselbe nicht gerne gesehen wird, wenigstens nach der gegenwärtigen Anschauung. Aber ebenso richtig ist es, daß diese Wiederholung keinerlei Entstellung der Liturgie bedeutet. Im Gegenteil: gerade dadurch, daß der unbeschreiblich tiefe und beglückende *Hymnus angelicus* nicht zerrissen, sondern einheitlich komponiert ist, kommt die ganze Herrlichkeit des Lobgesanges erst so recht zur Geltung. Diese Wiederholung hat sich aber auf ganz natürlichem Wege durch die gesteigerte Ausdrucksfähigkeit der Musik ergeben. Es wäre gar nichts so Ungeheuerliches, wenn die Wiederholung einmal offiziell gestattet würde. Vorderhand aber mag das Recht der Gewohnheit gelten und der Wunsch wiederholt sein, es möchte nie ein größerer Mißstand vorkommen.

Die Gewohnheiten eines Volkes sollen ohne triftigen Grund nie angetastet werden, am wenigsten, wenn sie höheren geistigen Sinn haben. Es ist ja möglich, auch gewiß, daß eine gedrillte Gemeinde vorschriftsmäßiger die Hände faltet, ruhiger in den Kirchenstühlen sitzt, als wir in Wien oder auch in München. Aber ob darum der Geist ob der vorschriftsmäßigen Haltung schon ein besserer ist, ist noch fraglich. Der Wiener, der sich eben freier bewegt als etwa der Norddeutsche, verleugnet sein Naturell begreiflichermaßen auch in der Kirche nicht, ebensowenig wie der noch lebhaftere Italiener. Und doch hat Wien durch nackte Tatsachen oft genug bewiesen, daß es in Religionssachen trotz aller Anfeindungen eine allererste Stelle einnimmt.

Das Hauptgeheimnis hiefür liegt aber darin, daß das Laienpublikum mit der Religion eng verbunden ist, und trotz aller Unterströmungen von allen Seiten, zwischen Klerus und Laienwelt ein friedliches, gemeinsames Arbeiten ist. Und die bodenständige Kunst spricht sich dahin so schön aus. Man kann wohl sagen, daß der Seelsorger, einerlei ob hoch

oder niedrig, nicht auf der Höhe seiner Aufgabe ist, der nicht für die Veranlagung der ihm anvertrauten Gemeinde ein Verständnis hat.

Wie dem auch sei, das Bedürfnis nach gesteigertem Heimatschutz wird ebensomehr fühlbar, als nach einem friedlichen Ausgleich. Wird unser Kunstbesitz in Ruhe gelassen, dann brauchen wir uns nicht mehr zu wehren. Und wenn uns das Haydn-Jubiläum hierin einen Schritt weiter brächte, wäre es wohl die schönste Errungenschaft, es wäre das schönste Denkmal, welches wir dem Frömmsten aller Meister errichten könnten.

In der Diskussion, die sich an die Referate Dr. Schnerichs anknüpft, erhält das Wort

Prof. Dr. Müller (Paderborn). Redner geht nach einigen Bemerkungen über zu der mehr allgemeinen Erörterung der Frage nach dem Charakter und dem Wesen wahrer Kirchenmusik. Er hält die einseitige und allzu starke Betonung des Nationalitätsprinzips für nicht ganz richtig. Es handelt sich uns hier nicht um eine Angelegenheit des »Heimatschutzes«, nicht darum, altererbten Besitz anzugreifen oder zu verteidigen, erst recht nicht um die Frage, ob man anderwärts »nicht so schön« oder »ebenso schön« Kirchenmusik komponiert habe wie in Wien. Außerhalb Österreichs hat in alter Zeit Palestrina seine Motetten und in neuerer Zeit Tinel seine Lourdesmesse geschrieben: einen alleinseligmachenden Nationalcharakter für die Kirchenmusik gibt es nicht. Die »nationale« Rücksicht kann für uns keine Richtschnur bedeuten für die Beurteilung der Kirchenmusik. So ist auch in Österreich weder die Kunstanschauung noch die Kunstübung bezüglich der kirchlichen Musik einheitlich. Nicht die Kunstanschauung: man erinnere sich der ganz verschiedenartigen Beurteilung des Österreichers Mitterer in den Wiener musikalischen Fachkreisen; man erinnere sich, daß der österreichische Erzbischof Graf Hohenwart sich, wie jetzt feststeht, gegen Haydnsche Kirchenmusik ausgesprochen hat; wer hat Recht, der österreichische Lobredner oder der österreichische Tadler? Auch die Kunstübung Österreichs ist nicht einheitlich: es kann keine Mißachtung einer Nationalität darin liegen, wenn man den Kirchenmusikstil eines Handl oder Fux oder Mitterer eventuell dem Haydns oder dem Eyblers oder Gänsbachers oder Schöpfs vorzieht.

Eine Beurteilung, die das Nationalitätsprinzip in der Kirchenmusik zur Regel und Richtschnur nimmt, scheint uns wirklich nicht weiter zu führen. Worauf wird es ankommen? Der Kirchenkomponist muß allerdings die liturgischen Formen und Normen wahren. Das erfordert schon die Natur der Kirchenmusik, die sich eben als Teil eingliedern muß in das liturgische Gesamtwerk. Keine gesunde Ästhetik wird den Kirchenmusiker von dieser Forderung dispensieren können. Die liturgischen Vorschriften sind indes nicht so enge und nicht so schlimm, als man hie und da zu glauben scheint. In Bezug auf die Betonung dieser Gesetze ist freilich von manchen gefehlt worden durch ein zu wenig, von manchen durch ein zu viel. Es soll gar nicht geleugnet werden, daß im Cäcilienverein zuweilen

eine Art liturgischer Hyperkasuistik getrieben worden ist. Diese übertriebene und rigoristische Auslegung und Anwendung liturgischer Regeln hat man im Anfang der auf die Reformation der Kirchenmusik abzielenden Bewegung, die sich jetzt im Cäcilienvereine organisiert hat, nicht gekannt. Sie wird auch innerhalb des Cäcilienvereines von vielen einflußreichen Persönlichkeiten nicht gebilligt. Und die Statuten des Vereines wissen nichts von ihr. Wo man in der Diskussion über das Wesen kirchlicher Musik das ästhetische Feinempfinden, die historische Schulung und die besonnene Pastoralklugheit zu ihrem Rechte kommen läßt, wird es kaum jemals zu ernsten Kollisionen bezüglich der liturgischen Gesetze kommen. Das zeigt sich schon in der vielerörterten Frage der Wiederholung der Intonationsworte. Man sollte in Bezug auf diese Wiederholung nicht kleinlich oder pedantisch sein. Und um auch das ausdrücklich zu sagen: Ich hätte gar kein Bedenken, das schöne Haydnsche Te Deum, das wir bei dieser Tagung hörten, in der Kirche aufzuführen. Es gibt keine liturgischen Gesetze, die es verbieten. Freilich nehme ich an, daß die textliche Seite hier kein Bedenken macht. Darüber habe ich nach einmaligem Hören kein Urteil. Jedenfalls lassen sich kleine Textfehler und kleine Versehen leicht beheben. Seien wir da gewissenhaft, aber nicht überängstlich!

Die Beachtung der recht verstandenen und besonnen angewendeten liturgischen Formen und Normen ist eine conditio sine qua non — nicht weniger und nicht mehr — für die Kirchenmusik. Es ist nicht so schwer, in Bezug hierauf eine Verständigung zwischen den verschiedenen Richtungen der katholischen Kirchenmusiker mit der Zeit zu erreichen.

Was uns allen, die wir an der Hebung und Förderung der religiösen Musik arbeiten, am Herzen liegt, was wir gerade in unseren Zeitläuften anstreben müssen mit Klugheit und Energie, was uns nottut an allen Ecken und Enden der katholischen Kirchenmusik, das ist die konsequente und praktische Anerkennung des Grundsatzes: Die Kirchenmusik ist eine Kunst. Die Kirchenmusik ist ein Teil, wahrhaftig nicht der schlechteste Teil der Tonkunst. Wo keine Kunst, da keine Kirchenmusik. Und in demselben Maße, in dem die wahre Kunst zurücktritt, in demselben Maße wird die Kirchenmusik inferior.

Im einfachsten und schlichtesten Tonsatze kann freilich ein wahrer Goldbarren tiefer, lauterer Kunst geborgen sein: die Haydnsche Volkshymne ist ein echtes Juwel profaner Tonkunst.

Aber es ist ein verhängnisvoller Irrtum, Tonreihen und Akkordfolgen, die vom Zauberstabe innerlichen Kunstempfindens unberührt blieben, deshalb zur Kirchenmusik zu zählen, weil sie den liturgischen Text in einer liturgischen Form herunterdeklamieren, ohne mit dem Wortlaute eines liturgischen Gesetzes äußerlich in Konflikt zu geraten.

Gerade diese allgemein künstlerischen Erwägungen sind es, die wir nachdrücklich betonen möchten — nach rechts und nach links. Wir bitten um die Erlaubnis, Haydns Kirchenmusik unter diesem

künstlerischen Gesichtspunkte prüfen zu dürfen, wie wir es bei den Arien Bachs, wie wir es beim »Christus am Ölberge« Beethovens, wie wir es bei den Magnifikat-Kompositionen des Orlando Lasso tun. Wir sind uns anderseits der Verpflichtung bewußt, jener Dutzendware, die die Produktion unserer Tage an den Strand wirft, mehr und mehr, soweit es die jeweiligen Umstände und Verhältnisse möglich machen, den Zugang zu jenem Tempel zu verwehren, wo nur echte Kunst in den Dienst des Allerheiligsten gerufen wird. Es ist kein Zweifel: im Cäcilienvereine ist man auch hier nicht immer auf dem rechten Wege geblieben. Man hat kleinliche und unkünstlerische Maßstäbe zuweilen angelegt bei der Beurteilung wirklich künstlerischer Leistungen. Und man hat noch öfter die künstlerischen Erwägungen zurücktreten lassen hinter die Markierungslinie leichter Verwendbarkeit oder »schulgerechter« Handwerkerweisheit. Witt selbst, der Gründer des Cäcilienvereines, hat hierin keineswegs immer das Richtige getroffen. Es ist dem Cäcilienvereine ergangen, wie es jeder geistigen Bewegung im Anfang ergehen wird, die zu früh auf unmittelbar praktische Aufgaben gedrängt wird und dabei hauptsächlich die Dienste der Vertreter der Praxis für sich zu gewinnen bestrebt sein muß. Der künstlerischen Beurteilung unserer Kirchenmusik wollen wir eine Gasse zu bahnen suchen. Welches Maß von Vorkenntnissen, Kenntnissen und Erkenntnissen diese Beurteilung von Werken kirchlicher Tonkunst erfordert, ist hier nicht näher zu untersuchen. Es sollte nur hingewiesen werden auf die dringende Notwendigkeit, das Nationalitätsprinzip als Maßstab der Beurteilung in kirchenmusikalischen Fragen fallen zu lassen und — neben der Beachtung der liturgischen Normen — in unseren Tagen wieder die künstlerische Bedeutung und den künstlerischen Charakter der Kirchenmusik mit besonderem Akzent zu betonen.

2. Prof. Dr. Peter Wagner (Freiburg, Schweiz) spricht: »Über gregorianischen Choral.« Mit Vorführungen durch einen kleinen Chor der P. P. Benediktiner von Seckau (Steiermark), [Männer- und Knabenstimmen], unter Leitung von P. Michael Horn (Graz).

Beginn 10 Uhr. — Schluß 11 Uhr.

Es war ein glücklicher Gedanke des vorbereitenden Komitees für die Haydnfeier, unter die künstlerischen Darbietungen dieser Tage eine Vorführung gregorianischer Choräle aufzunehmen.

Haydns Beziehungen zum liturgischen Gesang der Kirche sind bisher noch nicht untersucht worden. Ohne Zweifel hat der Knabe beim Schulmeister Frankh in Hainburg die erste Bekanntschaft mit ihm gemacht; das gesangliche Repertorium der Stadtkirche wird nicht ausschließlich aus Figuralmusik bestanden haben. Wir erfahren von Haydn selbst, daß er schon »in seinem sechsten Jahre ganz dreist einige Messen auf dem Chor herabsang«.[1]) Jedenfalls hat Haydn mit sechs Jahren auch schon Choral gesungen. Im Kapellhaus zu St. Stephan war der musikalische

[1]) Vergl. C. F. Pohl, Jos. Haydn, Berlin 1875, Bd. I, S. 21.

Betrieb ein ungleich intensiverer und reichhaltiger. Der tägliche Chordienst war auch auf choralische Leistungen angewiesen und Haydn mußte da mithelfen. Inwiefern er in den späteren Jahren, welche die Früchte seines Genies und unermüdlicher Arbeit reifen sahen, mit dem Choral in Verbindung blieb, wird sich dann am sichersten feststellen lassen, wenn einmal seine gesamten Kirchenwerke in kritischer Neuausgabe vorliegen. Der kindlich fromme Sinn des großen Mannes berechtigt uns zur Annahme, daß der Knabe seinen Choral andächtig gesungen hat. Ohne Zweifel ist daher eine Choralaufführung bei einer Haydnfeier am rechten Platze und wäre es nur, um die Erinnerung an seine Knabenzeit zu wecken.

Indem wir solcherart das Andenken Haydns ehren, verfolgen wir noch einen anderen Zweck. Wir tagen unter den Auspizien der Internationalen Musikgesellschaft, welche vorzüglich der wissenschaftlichen Pflege der musikalischen Kunst dienen will. Unter den Arbeitsgebieten der Musikwissenschaft ist aber keines, das sich an Umfang, Bedeutung und Sicherheit der Resultate mit der musikgeschichtlichen Forschung messen kann. Wie die Dinge liegen, wird die Historie noch für lange Zeit die führende Rolle in der Wissenschaft um die Musik einnehmen; die Verhandlungen unseres Kongresses illustrieren dies Verhältnis zur Genüge. Unter diesem Gesichtspunkte möge die heutige Vorführung als eine historische Demonstration gelten. Sie soll die interessante und ruhmreiche Kunst des liturgischen Chorals in alter Zeit Ihrem Verständnis und, wie wir hoffen, auch Ihrer Wertschätzung näher bringen.

Ein hochherziger Entschluß des gegenwärtigen Oberhauptes der katholischen Kirche hat diese Kunst nach langer Vergessenheit der Übung der Gegenwart wiedergeschenkt. Die vatikanische Ausgabe des traditionellen Chorals, obschon noch nicht in allen Teilen vollendet, schickt sich zum Einzug auf unsere Kirchenchöre an. Sie wird eine Umgestaltung des Choralunterrichtes und der Choralpraxis zur Folge haben, und wenn verständnisvoll durchgeführt, wird diese Reform der Liturgie und der musikalischen Kunst zum großen Nutzen gereichen. Für diese Reform möchten wir werben, und in Ihnen die Überzeugung befestigen, daß das Choralwerk Pius X. uns eine eigenartige Welt von hoher Schönheit und künstlerischer Weisheit vermittelt. So möge unsere Aufführung auch eine Huldigung sein für die verehrungswürdige Person des Gesetzgebers der gregorianischen Restauration.

Wer die erstaunlich große Zahl liturgischer Melodien des Mittelalters mit kritischem Blick überschaut, wird sogleich von einem Reichtum an Formen überrascht, wie ihn weder die Zeit der Polyphonie noch eine andere Periode kirchlicher Gesangskunst zu Tage gefördert hat. Wenn man einen Maßstab für die Wertung einer Kunst von der Fähigkeit ableitet, innerhalb der durch ihre Grundlagen gezogenen Grenzen — in unserem Falle der Einstimmigkeit — das ganze Gebiet möglicher Ausdrucksformen zu durchlaufen, dann muß dem gregorianischen Gesange eine Palme zuerkannt werden.

Unter den einfachen Formen sind diejenigen die bekanntesten, die noch heute vom Altare her aus dem Munde des Priesters erklingen. Trotz aller Wandlungen der musikalischen Kunst hat die Kirche sie nicht

abgeschafft, so daß niemand im Zweifel sein kann, welches der eigentliche liturgische Gesang ist. Der amtierende Geistliche singt niemals eine andere Weise als eine gregorianische. Von solchen Formen geht die Stufenleiter der Choralmelodien weiter, alle Grade der Verbindung von liturgischem Wort und Ton durchmessend bis zu den höchsten Inspirationen solistischer Lyrik, und für alle Formen hat die Kirche einen unbestrittenen Platz in ihrer Liturgie geschaffen.

Halten wir uns an die Stücke, die nur für unsere Kirchensänger in Betracht kommen, so lassen sich alle Choralformen einteilen in solche, die der gregorianischen Ordnung des Kirchengesanges angehören und solche, die außerhalb dieser Ordnung stehen. Diese Teilung haben wir unserer Vorführung zugrunde gelegt. Gerne hätten wir alle gregorianischen Stile der Reihe nach zu Worte kommen lassen; die Kürze der Zeit zwingt uns, mit einigen Proben uns zu bescheiden.

Außerhalb der gregorianischen Ordnung befinden sich diejenigen Stücke, die wir heute als Ordinarium Missae zusammenfassen und die im Kyriale Vaticanum enthalten sind. Manche darunter sind sehr alt, andere aber sind jüngeren Datums. Sie wechseln bekanntlich in keiner Messe ihren Text und haben daher ihren Namen. Bei ihrer Auswahl für die Editio Vaticana ist der reiche Schatz von Gesängen mitherangezogen worden, den die Handschriften des Mittelalters überliefern. Unsere ältesten Aufzeichnungen stammen aus dem 9. Jahrhundert. Schon die Dokumente seit dem 10. Jahrhundert enthalten eine nicht geringe Zahl von Stücken des Ordinarium Missae, von denen manche in den Gemeinbesitz unseres Volkes eingehen könnten, wenn man schon in der Volksschule ihre Einführung betreiben wollte. Diejenigen, die Sie sogleich hören werden, sind so ausgewählt, daß das Kyrie, dasjenige der Ostermesse, im 10. Jahrhundert überliefert ist; das Sanctus stammt aus dem 12. Jahrhundert, das Agnus aus dem 13., das Gloria aus dem 10. Jahrhundert.

Das Osterkyrie erfreute sich im Mittelalter einer großen Beliebtheit, die sein heller, freudig aufstrebender Charakter hinreichend erklärt. In kleinem Rahmen bietet es eine interessante Modulation vom dritten Kirchenton, in dem es beginnt (wohl im Anschluß an die vorausgehende Allerheiligenlitanei am Karsamstage), zum achten Kirchenton, der im Christe angeschlagen wird, im letzten Kyrie sieghaft zum Ausdruck kommt und fast wie Dur klingt. Dieses letzte Kyrie legt gewissermaßen dem Zelebranten die alte Intonation des Ostergloria in den Mund. Es war das ein beliebtes Mittel zu einer Zeit, in welcher der Zelebrant noch nicht den Ton von der Orgel empfing.

(Vortrag des K y r i e d e r M i s s a I. des Graduale Vaticanum.)

Das Sanctus der Missa V. ist von einem anderen Charakter; weniger aufstrebend, mehr in sich gekehrt, atmet es eine stille Andacht, der nur beim Hosanna ein kurzer Aufschwung sich zugesellt. Im Ganzen ist es ein prächtiges Beispiel des IV. hypophrygischen Kirchentones.

(S a n c t u s d e r M i s s a V.)

Ein merkwürdiges Choralstück ist das Agnus Dei der Fastenzeit. Im V. lydischen Kirchenton geschrieben, ist es eine rechte Durmelodie

mit seiner Vorliebe für die Stufen des Dreiklangs und seinen Ruhepunkten auf der Dominante. Wer sich daran stoßen möchte, daß eine so helle Melodie für die Fastenzeit bestimmt ist, den möchte ich an das Wort des Herrn erinnern: Cum jejunatis, nolite fieri sicut hypocritae, tristes.

(Agnus Dei der Missa XVII.)

Das Gloria, auf welches unsere Wahl traf, gehört zu den jüngsten Bestandteilen des ganzen Ordinarium Missae der Editio Vaticana; es stammt, wie bemerkt, aus dem 16. Jahrhundert. Im 15. und 16. Jahrhundert hat die Choralkomposition nicht geruht, wie man meist glaubt. Jüngst sind eine Reihe solcher Stücke aus dem 15. Jahrhundert veröffentlicht worden.[1] Süddeutsche Bibliotheken, wie München und Stuttgart, jedenfalls auch solche in Österreich, sind reich an spätmittelalterlichen Choralwerken. Ihre Rehabilitierung in der heutigen Liturgie empfiehlt sich jedoch nicht. Sie sind voll von großen und kleinen Sprüngen, die uns unnatürlich klingen, von wenig bedeutenden Gängen in die Höhe und Tiefe und mischen mensurale und choralische Elemente bunt durcheinander, gehören also der Gattung der Cantus fractus an. Eines der wenigen brauchbaren Stücke dieser Periode bildet aber das Gloria der Missa VIII. im Graduale Vaticanum. Seine Tonart ist wieder lydisch, merkwürdigerweise mit konsequenter Vermeidung der vierten Stufe der Tonleiter (*h* respektive *b*); nur das Amen bringt einmal den Ton ♭. Ebenso hat seine einfache syllabische Faktur, wie der Aufbau ausschließlich aus Gängen von Tonika zur Dominante und umgekehrt, ihm eine große Sympathie überall da erworben, wo man es unseren Kirchensängern zu kosten gab. Ein interessantes Gegenstück dazu ist das Gloria der Missa XV. (in festis simplicibus), die älteste Gloriamelodie, wie unser Gloria die jüngste ist. Beide ähneln sich in der Faktur, sie sind aber in bezug auf die Entwicklung der Tonarten Antipoden. Zwischen beiden liegt eine ganze Welt musikalischer Arbeit von vielleicht acht Jahrhunderten. Hören Sie die jüngere Weise.

(Gloria der Missa VIII.)

Von einer Credomelodie müssen wir leider absehen, doch möge das tonartliche Verhalten der Choralmesse mit einem Worte berührt werden. Die mehrstimmige Messe mit und ohne Instrumentalbegleitung aus alter und neuer Zeit wahrt in der Regel für alle ihre Teile die Einheit der Tonart. Diese Regel ist im 15. Jahrhundert aufgekommen, als die Komponisten alle Teile einer Messe über dasselbe Thema zu komponieren begannen. Die Identität des Themas führte die Gleichheit der Tonart für alle Meßteile herbei. Vorher war man um eine derartige Einheit nicht besorgt. Im Choralordinarium herrscht eine tonartliche Verwandtschaft höchstens für Kyrie und Gloria, die in der Liturgie unmittelbar aufeinanderfolgen und auch in den ältesten Büchern meist hintereinander geschrieben sind. Die Stücke des Ordinarium Missae sind auch zu verschiedenen Zeiten der Liturgie eingefügt worden und Gloria und Credo fehlen noch

[1]) Vergl. Dr. Marxer: Zur spätmittelalterlichen Choralgeschichte St. Gallens. 1908. (Heft III der Publikationen der gregorianischen Akademie zu Freiburg i. d. Schweiz.)

heute in manchen Messen. Die Erkenntnis, daß aus den fünf Gesangstücken der Messe, deren Text sich gleich bleibt, eine zyklische musikalische Form sich bauen ließe, ist eine Errungenschaft der Polyphonie des 15. Jahrhunderts.

An melodischer und konstruktiver Einfachheit mit dem soeben gehörten Gloria verwandt ist die Sequenz Veni sancte Spiritus. Sie stammt aus der Zeit um 1200 und ist ein treffendes Beispiel für die zweite Periode der Sequenzkomposition, die durch Gleichbau der Strophen, der Reime, überhaupt durch Annäherung an die Liedform gekennzeichnet ist.

(Sequenz »Veni Sancte Spiritus«.)

Die Ordnung des römischen Kirchengesanges, welche die Voraussetzung der Choralübung der lateinischen Welt im Mittelalter und in der Neuzeit bildet, muß, solange nicht neue Funde die bisherigen Forschungen umstürzen, immer noch in den Pontifikat Gregor I. des Großen, also in die Zeit um 600 gesetzt werden. Ihre Aufgabe war, die berufliche Arbeit der liturgischen Sänger zu fixieren und zu normieren, der Solisten wie des Chores. Die Chorpartien, das heißt die Stücke, welche ausschließlich dem Chor überantwortet sind, heißen auch Antiphonen. In der Messe gehören dazu der Introitus und die Communio; sie werden in der liturgischen Sprache Antiphona ad Introitum und ad Communionem genannt. Die Solostücke stellen in der Regel größere Anforderungen, wie sich das von selbst versteht.

Da sie auf der Wechselwirkung von Solo und Chor beruhen, heißen sie auch responsoriale Stücke. Dahin gehören das Gradualresponsorium, meist Graduale genannt, das Alleluia mit seinem Vers und der Tractus. Das Offertorium steht in der Mitte zwischen beiden Gruppen, es heißt Antiphona ad Offertorium, bewegt sich aber aus Gründen, die ich hier nicht darlegen will, manchmal in der Ausdruckssphäre des Sologesanges, kann daher heute noch im Notfalle von einem Solisten gesungen werden.

Der Introitus Exsurge Domine vom Sonntag Sexagesimae und die Pfingstcommunio Factus est repente mögen Ihnen einen Einblick in die musikalische Eigenart dieser antiphonischen Meßgesänge vermitteln. Ihre melodische Faktur fließt aus ihrer Bestimmung als Chorgesang hervor, niemals stellen sie Aufgaben, die unsere Kirchenchöre nicht bewältigen können, wenn sie nur ordentlich angeleitet sind. Ich muß mir versagen, die hervorragend geistvolle Interpretation des liturgischen Textes in beiden Stücken zu beleuchten. Der Introitus ist eine flehende Bitte um den Schutz des Herrn, innig und warm, und doch bescheiden und zurückhaltend. Im Gegensatz dazu ist die Communio voll von Feierklängen und freudig gehobener Stimmung. Beachten Sie auch den Unterschied der Tonarten!

(Introitus »Exsurge« und Communio »Factus est repente«.)

Diejenigen Meßgesänge, welche unter wesentlicher Mitwirkung des Solisten zustande kommen, hatten das Schicksal, am ehesten und am längsten verkannt und unbillig behandelt zu werden. Die historische Grundlage der für sie charakteristischen Melismen, Vokalisen, ruht in den Beziehungen, welche den römischen Kirchengesang der alten Zeit mit

dem liturgischen Gesang der orientalischen Kirchen verbinden, der Griechen, Syrer, Kopten und Armenier, und indirekt mit dem jüdischen Synagogalgesang. Vielfach enthalten die gregorianischen Solostücke altchristliches Gut. Dies Resultat der neueren Forschungen ist so ziemlich das Gegenteil von dem, was lange Zeit unseren guten Kirchensängern immer wiederholt wurde, um sie mit Schrecken vor den ausgedehnten Tonverbindungen über einem Vokal zu erfüllen. Das Mißtrauen gegen die tonreiche Melodieführung solcher Lieder, an denen sich im ganzen Mittelalter kein Mensch gestoßen hat, entsprang derselben Wurzel, die gegen Ende des 16. Jahrhunderts den Kampf gegen den Kontrapunkt aus sich hervorgehen ließ, der infolge der Bekanntschaft mit der Antike veränderten Auffassung des Verhältnisses von Wort und Ton in der Gesangsmelodie. Die Abneigung gegen die Polyphonie ist längst überwunden, diejenige gegen die Choralmelismatik noch nicht. Und doch hat die neuere Forschung längst dargetan, daß die römischen Kantoren der alten Zeit einen feinen Sinn für melodische Schönheit und kunstgerechten Aufbau längerer melodischer Entwicklungen besaßen. Gerade darin überragten sie ihre Kollegen im Orient, und bis zur Stunde hat die hochausgebildete melismatische Praxis der orientalischen Liturgien nichts aufzuweisen, was sich an geistvoller Struktur, maßvoller und doch wirksamer Melodik mit den Schöpfungen oder Bearbeitungen der römischeu Meister vergleichen ließe. Die gregorianischen Sololieder sind durchaus nicht arm an Wendungen, die zu den schönsten Eingebungen des Genius gehören. Wo aber aus einem vernünftigen Grunde diese Solostücke sich nicht regelrecht aufführen lassen, da gestattet die Kirche, die gütige und nachsichtige Mutter, daß man mit der Rezitation ihrer Texte sich begnüge. Wer also über die Länge mancher Melismen in Klagen ausbrechen möchte, der täte besser daran, der kirchlichen Behörde für diese bequeme Lösung aller Schwierigkeiten zu danken. Wenn manche aber Dinge tadeln, die zu studieren sie zu bequem sind, oder zu deren Verständnis ihre Bildung nicht ausreicht, so sollte man dafür nicht die Kirche oder ihr Gesangbuch verantwortlich machen. Es ist auch keine unbillige Forderung, daß diejenigen Sänger, die das ehrenvolle Amt des liturgischen Vorsängers bekleiden, sich auf ihre Leistung gehörig vorbereiten.

Wir haben aus der reichen Menge prachtvoller Solostücke drei ausgewählt, die Ihnen als Muster ihrer Gattung gelten können.

(Offertorium »Filiae regum«, Graduale »Benedictus«, Alleluia Vers: Adorabo.)

Die von Ihrer Leogesellschaft herausgegebene Zeitschrift »Die Kultur« hat jüngst in einem an goldenen Gedanken reichen Aufsatz der liturgischen Renaissance unter Gebildeten und Volk das Wort gesprochen. Das Verständnis des Wunderbaues der katholischen Liturgie solle in weitere Kreise getragen werden, die meist die erhabensten und schönsten Riten ahnungslos an sich vorüberziehen lassen. Es ist eine oft gemachte Erfahrung, daß der traditionelle Choral sich am ehesten die Sympathien unserer Kirchensänger erobert und bewahrt, wenn sein Studium von Darlegungen liturgiegeschichtlicher Art begleitet wird. Auch einfache, von hoher Gelehrsamkeit wenig berührte Kirchensänger nehmen die Er-

klärung der Entstehung der Choralformen aus der Liturgie mit großem Interesse entgegen. Daß die Kirche allen musikalischen Stilen von ernster und würdiger Haltung wohlwollend gegenübersteht, hat das Motu Proprio Pius X. vom 22. November 1903 wieder aufs klarste betont. Daß sie aber außerdem eine Gesangsart besitzen muss, die nicht auf den Geschmack dieses oder jenen Volkes, dieser oder jener Zeit zugeschnitten ist, sondern über den Nationalitäten und Generationen hinaus wahrhaft katholischen Charakter aufweist, die geographische und historische Einheit der Kirche symbolisiert und zwar diejenige, welche das Ineinandergreifen von Liturgie und Gesang noch heute in bewunderungswürdiger Weise zur Anschauung bringt, solchen Gedanken wird kein katholisch fühlender Mann seine Zustimmung versagen. Auf den Besitz und die Pflege einer gesanglichen Form, die sich verklärend neben die Einheit in Lehre und Leben stellt, kann die Kirche nicht verzichten, solange sie dem Gesang eine Heimstätte bei sich gewährt. Man möge von dem hohen Wert dieser Idee des einen liturgischen Gesanges nicht zu gering denken. Und wenn auch einmal die zentrale Behörde auf diesen einheitlichen liturgischen Gesang verzichtete, was ausgeschlossen ist, dann wäre ein erhabenes Band zerrissen, das die Mitglieder der Kirche aneinanderschließt. Ich schätze die Empfindungen eines kirchenmusikalischen Patrioten; ich gestehe aber, wenn man von Wien nach Paris kommt, und von da nach Amerika, Asien und Afrika und überall dieselben liturgischen Lieder hören kann, dann überkommt auch den harten Mann jene unaussprechliche Stimmung, die zu Tränen der Freude führt. Diese Einheit läßt sich aber nur durch den lateinischen Choral herstellen.

Das ist gerade einer der Ruhmestitel des Chorals, daß er nicht die Empfindungen dessen wiederspiegelt, der ihn zufällig ausführt; seine musikalische Sprache ist eine objektive, unpersönliche; sie hat als Ausdruck der ganzen Christenheit zu gelten, für die an demselben Feste dieselben Gesänge vorgesehen sind.

Papst Pius X. hat in dem erwähnten Motu Proprio den Satz ausgesprochen, daß eine Kirchenmusik des Heiligtums umso würdiger sei, je mehr sie sich dem Choral nähert. Dieses Wort hat mancherorts befremdet. Und doch birgt es eine bedeutsame geschichtliche Wahrheit. Die kunstgerechte Pflege des Chorals im Sinne der Kirche und ihrer Liturgie ist das wirksamste Schutzmittel gegen die Verweltlichung der Kirchenmusik. Der andächtig ausgeführte Choral enthält eine kräftige Einladung zur inneren Sammlung, zu derjenigen Gesinnung, mit welcher man den Geheimnissen der Liturgie folgen soll. Für nervöse Leute ist er freilich nicht geschaffen, auch nicht für solche, die in der Kirche nur künstlerische Anregungen suchen oder gar eine persönliche Eitelkeit irgend welcher Art befriedigen möchten. Wir alle aber wissen, daß seine tausendjährigen Klänge Millionen von Christen erfreut und zur Andacht gestimmt haben und daß er noch seine ungeschwächte Kraft dann beweisen wird, wenn unsere Nachkommen längst uns mit all unseren Werken zu Grabe getragen haben. Sein unlösbarer Zusammenhang mit der Liturgie bietet ihm die Gewähr der irdischen Unsterblichkeit; der Choral ist die einzige musikalische Form, die gewissermaßen sich sub specie aeternitatis betrachten läßt.

3. Sitzung: Freitag, den 28. Mai, von 4 Uhr 30 Min. bis 5 Uhr 30 Min.

Unter dem Vorsitze Prof. H. **Müllers** spricht:

Domkapellmeister Dr. Wilhelm Widmann (Eichstätt) über: »Einrichtung historischer Musikwerke für Aufführungen.« Mit musikalischen Demonstrationen, ausgeführt vom Kirchenchor der P. P. Dominikaner in Wien, unter Leitung des Referenten.

Die Notwendigkeit, ein Thema eng zu begrenzen, das die ganze Musikgeschichte, also mindestens 1000 Jahre umspannt, und wenn wir Personen als Ecksteine gelten lassen wollen, bei Gregor dem Großen anhebt und bei Beethoven aufhört, braucht dann am allerwenigsten ausführlich bewiesen zu werden, wenn für den ganzen Vortrag kaum eine halbe Stunde frei ist. Ich beschränke mich also, was die historischen Musikwerke betrifft, auf die Zeit der klassischen Vokalmusik, also auf die Periode des sogenannten Palestrinastiles; und was die Vorbereitung betrifft, so sehe ich von der wörtlichen Umsetzung der alten Meisterwerke aus den mitunter nicht leicht zu entziffernden Folianten in mehr oder minder moderner Notenschrift ab und beschränke mich auf das, was ich als Aufgabe eines Kapellmeisters und seines Chores ansehen zu müssen glaube: auf die Vorbereitung für den Vortrag in unserer Zeit. Was strebe ich an, wenn ich z. B. eine Messe oder Motette von einem sogenannten alten Meister aufführe? Auf alle Fälle will ich beim Chor und bei den Zuhörern eine feierliche, der Heiligkeit des Ortes und der Handlung entsprechende Wirkung hervorbringen; ich will Interesse erwecken, und zwar sympathisches Interesse. Daraus ergibt sich sofort die Forderung an das Werk und fast noch mehr an die Reproduktion, interessant und schön zu sein. Diese Forderungen stellten die »Alten« selbst auch. Hucbald von St. Amand versprach sich von seinem doppelten Organum einen neuen, bisher nicht gekannten Klangeffekt. Interessant wollten sein und waren die Niederländer mit ihren sprichwörtlich gewordenen Künsten von 1400, namentlich von Okenheim (geb. ca. 1420) und Hobrecht an. Und schon vor ihnen war eine Periode, von der Ambros sagt: »Von Schönheit« (das heißt doch wohl Schönheit nach unserem Begriffe) »war lange Zeit keine Spur zu finden: durch die elementare Wirkung der Singstimmen, durch den bloßen, richtiggeordneten Zusammenklang der Intervalle schien jener Zeit schon alles vollgenügend erfüllt, was man von der Musik verlangen oder erwarten konnte.« Die Anforderungen an die künstlerische Schönheit der Kompositionen steigerten sich; ob die Anforderungen an künstlerisch vollendete Ausführung damit stets gleichen Schritt hielten, bezweifle ich; ich kann mir nicht recht vorstellen, wie ein größerer Sängerchor ohne durch Vortragszeichen gewiesen zu werden, Licht und Schatten immer entsprechend verteilt haben sollte. Für ihre Verhältnisse, für ihr musikalisches Milieu, ja, ob aber auch für das unsrige? Sei dem übrigens wie es wolle, auf alle Fälle müssen wir uns bemühen zu zeigen, daß historische Meisterwerke auch in unserer Zeit noch groß und von mächtiger und tiefer Wirkung sind, daß sie also auch noch in den Rahmen unserer Zeit passen. Die Aufgabe ist für uns um so interessanter und dankbarer, als es bei der Vorführung von Musik, nicht wie etwa bei Vorführung eines

Gemäldes ohne unsere Mitwirkung abgeht; im Gegenteil: in der Vorführung zeigt sich jedes Musikstück sozusagen gebrochen durch das Prisma unserer Auffassung; wir sind dabei »cuncta componentes«. Es ist also einerseits, um praktisch zu reden, der Geist Pal.'s, Orlandos, den wir zur Geltung bringen sollen, anderseits unser Geist, unsere subjektive Auffassung, die wir nicht aufgeben können, auch nicht aufzugeben brauchen, durch die und vermittelst deren wir den Geist des Altmeisters wieder lebendig machen müssen.

Unsere Aufgabe hat ein doppeltes Objekt:

die Form,

den Inhalt.

Diese beiden Objekte durchdringen sich gegenseitig, so wie die Seele des Menschen den Leib durchdringt, solange der Mensch lebt. Indes ist beim Kunstwerk auch die Trennung unmöglich, so ist doch die Unterscheidung zwischen Form und Inhalt nicht bloß möglich, sondern für das Erfassen sogar nötig.

I. Die Form. Zur Form rechne ich:

1. Das Tonliche und Harmonische. Die sogenannte Kirchentonart unterscheidet sich von jeder, auch der modernsten, wesentlich. Das Charakteristikum der Kirchentonart muß soviel als möglich beibehalten, respektiert werden. Lieber eine gewisse charakteristische Härte als viele nivellierende »Akzidenzien«. (Demonstr. Kyrie und Anf. des Sanctus in Missa 8. toni v. Orl. di Lasso, herausg. v. W. Widmann als Beil. z. »Kirchenchor«, 1895.)

2. Den Kontrapunkt und die Melodie. Melodie ist gegen Melodie abzuheben, wenn die Melodie als solche in Erscheinung treten will. (Beispiel Anfang des Kyrie in Missa »Veni Sponsa Christi« von Pal.) Dem nämlichen Grundsatz huldigt man heutzutage in Antwort und Grundsatz einer Bachschen Orgelfuge. Wie nun dieser Gegensatz bei Singstimmen kenntlich zu machen ist, ob dynamisch, ob kolorisch, das ist vielfach eine arbiträre Sache. Hieher gehört auch die Hervorhebung eines canto fermo ostinato, z. B. Veni sponsa Christi im Et incarnatus — Tenor — freilich muß er da vom Dirigenten und Chor vorerst erkannt werden. (Demonstr. »Et inc. est« in Missa »Veni Sponsa Christi«, Benedictus in Missa »L'homme armé«.) Diese Hervorhebung konnte früher mitunter schädlich sein (z. B. Malheur me bat, Vinum bonum, Qual donna, L'homme armé), wenn nämlich die Zuhörer die Melodie aus ihrer Zeit als (sehr) weltlich erkannten. Diese Gefahr ist heute gewiß nicht mehr vorhanden; aber mancher schöne und interessante Klangeffekt kann damit erreicht werden. Bei langer kanonischer Führung wird diese Hervorhebung manchmal schwierig, namentlich wenn der Kanon ad unisonum ist; es gilt dann die beiden kanonischen Stimmen einerseits gegen einander, und anderseits gegen die anderen sie umgebenden Stimmen abzuheben. Für den letzteren Zweck ist es oft gut, neue Einsätze der beiden kanonischen Stimmen stark zu markieren, damit dem Chor sozusagen die Richtung gewiesen wird. Die beiden kanonischen Stimmen können manchmal zu einander in Echowirkung gestellt werden. Auf die häufigen offenbar beabsichtigten Echos in der venezianischen Schule, indem ein Chor sich selbst wiederholt, sei der Kürze halber nur hingewiesen, z. B. A. Gabrieli in Missa »Pater peccavi«, H. Leo Hasler in Missa 8 vocum.

3. Die Hervorhebung der Akzente, wo diese die Hauptsache sind, z. B. Sanctus in Missa 8. toni von Orl. di Lasso (cf. Mozart, Ouvert. zu Don Juan). Dies führt uns

4. zur Hervorhebung des Rhythmus (Demonstr. Osanna in der nämlichen Missa 8. toni.)

5. Die entsprechende Tonhöhe; und damit oft zusammenhängend

6. die Inversion (Vertauschung) der Stimmen, besonders in Tenor und Alt. Helle Wirkung wird erreicht durch hohe Intonation (cf. Gloria »L'homme armé«) und damit zusammenhängend

7. die Stimmenbesetzung (Knaben, Frauen, Männer).

II. Der Inhalt bestimmt noch mehr in der Motette und im Madrigal als in der Messe die Form. In der Messe sind es typische Formen, nach denen gearbeitet ist, wenn sich auch der Charakter des Festes wenigstens a posteriori nicht selten erkennen läßt. Hier verweise ich wieder auf das soeben gesungene Et incarnatus aus Pal.'s Missa »Veni sponsa Christi«. Pal. hat im Et incarnatus die ganze Melodie der Ant. Veni sponsa Christi, sozusagen das Schibboleth, die Flagge der heiligen Jungfrau enthüllt; warum? Die Inkarnation ist das Geheimnis der höchsten Jungfräulichkeit auf seiten Gottes wie auf seiten der Jungfrau Maria: »Christus Virgo«. Hier haben die Jungfrauen das erste und nächste Recht ihre Fahne zu entfalten. In noch höherem Maße finden wir diesen Gedanken im (II.) Agnus Dei. Formell muß das Agnus Dei — — donna nobis pacem der imponierende Abschluß der ganzen Meßkomposition sein; und in diesem Punkte berühren sich Pal. und Josef Haydn, letzterer z. B. in der Mariazeller-Messe, die wir jüngst gehört haben. Sache des Ingeniums, des Genies ist es, die Form mit Inhalt anzufüllen. Pal. nun wendet zunächst rein formell ein äußerliches Mittel an, nämlich die Fünfstimmigkeit gegenüber der bisherigen bloßen Vierstimmigkeit. Aber er tut dies in einer ganz bestimmten und zielbewußten Weise: einmal läßt er wieder die Ant. Veni sponsa Christi hören — in der Nähe des Lammes — Agnus Dei (in der Geheimen Offenbarung ist ja ausdrücklich von den Jungfrauen in der Nähe des Lammes die Rede). Aber noch mehr: sie folgen dem Lamme. Vittoria in seiner Motetten-Messe »O quam gloriosum est« hat das Wort sequuntur aufgegriffen und nach Niederländer-Art gut illustriert. Pal. illustriert nicht bloß das »sequuntur«, sondern er illustriert hier die sequentes virgines, indem er die Ant. Veni sponsa Christi, in Kanon setzt, also ein agmen virginum in unmittelbarster Nähe des Agnus Dei! Was für eine herrliche Perspektive — — bloß für das Auge, bloß für den »wissenden« Komponisten? Ich habe die Überzeugung: wir müssen dies durch entsprechende Lichtverteilung auch dem Zuhörer erkennbar machen. (Demonstration: Vortrag des genannten Agnus Dei.)

Ein anderesmal begegne ich in einer Motette Pal.'s einem Satz, der an die Dudelsäckler und Pifferari erinnert: ein Tenor, die beiden Bässe bleiben auf einem lange auszuhaltenden Ton liegen, die beiden Soprane und Alt bewegen sich in guirlandenähnlichen Figuren: es ist der Inhalt, der das bestimmt und erklärt: Hodie Chr. natus est, speziell (in terra) »canunt Angeli«, eine kleine Weihnachts- oder wenn Sie wollen Pastoralsinfonie aus jener Zeit! Palestrina hat diese Motette zur Messe ausgearbeitet;

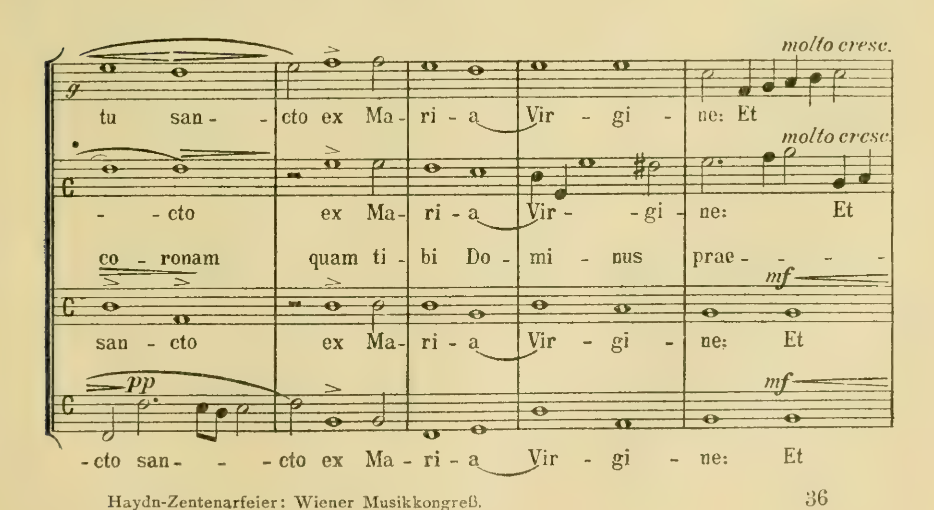
I. Kyrie, Et incarnatus est u. II. Agnus aus Missa „Veni sponsa Christi“ v. Palestrina.



f *rit.*
son, Ky - ri - e e - le - - - - - i - son.
f(b!) *rit.*
- - - - ison, Ky-ri - - e e - le - - ison.
f *rit.*
lei - son, Ky-ri - e e - - le- - - - - ison.
f II. *rit.*
Ky - - ri - e e - le - - - - - - - ison.

Et incarnatus est.

2) SOLO *p dolce*
Et in - car- na-tus est de Spi - - - ri -
SOLO *p dolce*
Et in - car - na - tus est de Spi - - ri - tu - san -
TUTTI
Ve - ni spon - sa Chri - sti ac - ci - pe
pp dolce
Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu
SOLO *mp*
Et in - car - na - tus est de Spi - - ri - tu san -




pp
ho - -mo fa - -ctus est.
rit.
pp
ho - mo fa - - - - ctus est.
pa - - ravit in ae - ter - - - - num.
pp
ho - - -mo fa - - - ctus est.
pp
ho - - -mo fa - - - - ctus est.

II. Agnus Dei.


Canon.
Cantus.
mf
Ve - -ni spon - sa Chri - sti,
A - - gnus De - - - i,
Altus.
p
A - - gnus De - i
Resolutio.
Tenor I.
f
Ve - - -ni spon -
A - - - gnus
Tenor II.
mp
p
A - - gnus De - i A - gnus De - - i A -
(A -
Bassus.
mp
A - - gnus

qui ac - ci - pe co(
qui tol - lis pec ca - ta mun - - -
A - - - gnus, De - - - i, qui tol - lis pec-ca-ta
sa Chri - sti
De - - - i, qui
gnus De - - - i
- - - gnus De-i) qui tol-lis pec - ca - - - ta
De - i A - gnus, De - - i, qui tol - - lis pec-ca-ta mun - di,




mf
quam ti - bi Do - mi - nus
do- - - na no - - bis pa - - cem,
mf
di, do- - na - no - - - - bis pa- - - - -
f
quam ti - bi
do - - na no -
mf
p
- ta mun- - - di: do - - na - no - bis pa - - - -
mf
ca - ta mun - di: do - - na - no - bis pa - - - -


f
prae pa - ra - vit in ae - ter - -
do - na - no - bis pa - - - -
f
mf
cem, do - - na no - bis pa - - - - - - -
Do - - mi - - nus
bis pa - - - cem,
f
- - - cem, do - na no - bis pa - - - -
f
- - - - - cem,


mf
num,
cem,
do - - na no - bis
p
- - - - - cem, do - - - - na no - bis pa - - -
prae pa - ra - vit in ae - ter - - num
p
do - - na no - bis pa - - - - cem,
p
cem, do - - na no - bis pa - - - - -
p
mf
do - - na no - bis pa - - - - - - cem, do -


f
pa - - - - - - cem, do - - na no -
f
- - - - cem, do - - na no - bis pa - - - -
f
do - - na no - bis pa - - -
mf
cem, do - - na no - bis pa - - cem,
f
- na no - bis pa - - - - cem, do - - na



Beleg für „Pastoralmusik" aus dem 16. Jahrh. Palestrina Motette „Hodie Christus natus est" 8. st.

Ges. Ausz. 3 Bd. № 32.

Chorus I.

Cantus I. — ca - - - - nunt an - - - ge-li

Cantus II. — ca - - - nunt an - - - ge - li

Altus. — ca - - - nunt an - - ge-li

Bariton. — ca - nunt an - - - ge - - li,

Hodie in terra

Chorus II.

Altus. — ter-ra ca - - - nunt an-ge-li

Tenor I. — ter - ra ca - - - nunt an-ge-li

Tenor II. — ter-ra ca - - - nunt an - - ge-li

Bassus. — ter-ra ca - - nunt an - - - ge - li

und die Messe verleugnet bei all ihrer Hoheit den pastoralen Charakter kaum in einem Satze. Es scheint mir demnach nicht viel Geschichtskenntnis und nicht viel Geschmack daraus zu sprechen, wenn die Kirchenmusikreformer die späteren Pastoralmotetten und -Messen lediglich wegen ihres pastoralen Charakters verfehmt haben.

Noch ein Beispiel, wie der erzählende und der reflektierende Inhalt bei Pal. die Form bestimmt hat: »Dum complerentur« bis »Alleluja«. (Vorführung der Komposition.)

Schiller sagt in seinen Briefen über ästhetische Erziehung ein herrliches Wort: »In der schamhaften Stille des Gemütes erziehe die siegende Wahrheit, stelle sie heraus in der Schönheit, auf daß nicht bloß der Gedanke ihr huldige, sondern auch der Sinn ihre Erscheinung liebend begreife.« Ich erkläre dieses Wort dahin: Wir sollen die Wahrheit eines Kunstwerkes zuerst uns selbst klar machen, dann es möglichst schön darstellen; dann wird eintreten, was der Psalmist von der »Königin« sagt: »Specie tua et pulchritudine tua intende, prospere procede et regna«, in unserem Falle die sieghafte Macht der wahren Kunst.

4. Sitzung: Samstag, den 29. Mai, von 9 Uhr 15 Min. bis 11 Uhr 30 Min.

Unter dem Vorsitze Dr. Karl **Weinmanns** spricht:

Prof. Franz Moißl (Reichenberg): »Über die Notwendigkeit unterbehördlicher Durchführungsvorschriften zum Motu proprio vom 22. November 1903«.

Beginn 9 Uhr 15 Min. — Schluß 10 Uhr.

Motu proprio! In diesem geflügelten Ausdrucke offenbart sich die Energie des Willens und die Impulsivität der Absicht, die kirchenmusikalischen Zustände unserer Tage mit der Fackel der Wahrheit zu durchleuchten, und aller Welt zu verkünden, daß der illustre Verfasser des Erlasses vom 22. November 1903 zur Beseitigung der ans Licht gezogenen Grundübel, Übergriffe und Auswüchse, sowie zur Regelung der Verhältnisse von dem Rechte seiner gesetzgeberischen Gewalt uneingeschränkten Gebrauch zu machen sich entschlossen habe, in klarer, imponierender Weise.

Bereits im Jahre 1895 hatte Pius X., noch Patriarch von Venedig, seinem Klerus offiziell die Weisung erteilt, dem kirchlichen Gesange — »als einem Gegenstande von höchster Wichtigkeit« — die volle Aufmerksamkeit zuzuwenden. Dieser Umstand darf bei der Beurteilung der kirchenmusikalisch-reformatorischen Tätigkeit unseres Papstes nicht übersehen werden; denn gerade diese erste, in Form eines Hirtenbriefes hinausgegebene Mahnung läßt erkennen, daß Pius X. sein »Motu proprio« vom 22. November 1903 auf persönliche Erfahrungen gegründet hat, und daß bei ihm die Begeisterung für die edle »Musica divina«, sowie die Überzeugung, einer nach sorgfältig erwogenen Grundsätzen sich vollziehenden kirchenmusikalischen Reform zustreben zu sollen, tief im Herzen wurzelt. So gilt uns denn das Oberhaupt der Kirche tatsächlich als »musikalischer Papst« im edelsten Sinne des Wortes, der in der innigen Verknüpfung und Übereinstimmung des »Cultus divinus« mit der »Musica divina« eines

seiner Ideale erblickt, der aber auch mit der Überlegenheit des ästhetisch geübten Kenners und mit der ganzen Schärfe seines im praktischen Leben gewonnenen Urteiles an die Aufgabe herangetreten ist, den für das Wohl und Wehe der Kirchenmusik verantwortlichen Organen — den ausführenden sowohl wie den überwachenden — in scharf umschriebener Weise jene Mittel an die Hand zu geben, mit deren Hilfe das ideale Ziel erreicht werden soll.

Das »Motu proprio« ist ein kirchenmusikalisches Organisationstatut, ein Rechtsbuch. So bestimmt es der Wille des Papstes ausdrücklich. Ich zitiere den Passus im Originalwortlaute: »Darum veröffentlichen Wir aus eigenem Antrieb und mit vollem Wissen Unsere gegenwärtige Anweisung und verlangen, daß dieselbe gewissermaßen als Rechtsbuch der Kirchenmusik gelte. Aus der Fülle unserer apostolischen Auktorität fordern Wir für dieselbe Gesetzeskraft und befehlen allen durch dieses Unser Handschreiben die gewissenhafteste Befolgung derselben.« Kann ein Befehl noch deutlicher ausgesprochen werden?

Es ist nicht meine Aufgabe, alle 29 Paragraphen des päpstlichen Erlasses einer eingehenden Besprechung zu unterziehen; denn mein Thema beschäftigt sich mit der Durchführung des »Motu proprio«, und da ergibt es sich von selbst, daß jene Bestimmungen, die gleichsam nur eine Wiederholung von bereits früher erflossenen Vorschriften bedeuten, und deren praktische Ausführung nicht auf Schwierigkeiten ersten Grades stößt, nicht berührt zu werden brauchen. Und in diesem Sinne will ich sofort auf den Kern der Sache eingehen.

Jedes geordnete Gemeinwesen hat seine Existenz auf Gesetze gegründet. Wo diese fehlen, herrscht Willkür, Disziplinlosigkeit, Verwirrung. Wo sie aber vorhanden sind, da liegt der Schwerpunkt ihrer Bedeutung jedesmal in ihrer — Befolgung. Wohin käme der Staat, wohin die Kirche, wenn sie es ihren Mitgliedern anheimstellten, die Gesetze einzuhalten oder nicht?

Nun hat aber Pius X. den Bestimmungen seines »Motu proprio«, wie eben festgestellt werden konnte, Gesetzeskraft verliehen, und es kann somit auch über die daraus sich ergebende Konsequenz, das ist über die Pflicht der Befolgung dieser Gesetze, kein Zweifel bestehen.

Manche waren seinerzeit und sind auch heute noch der Anschauung, daß der Papst bei der Abfassung seines kirchenmusikalischen Erlasses nur italienische Zustände im Auge hatte, beziehungsweise, daß er mit seinen Verfügungen nur die italienischen Verhältnisse regeln wollte. Sie stützen sich dabei, indem sie gleichsam einen Freibrief für das eigene Tun und Lassen beanspruchen, auf das dem »Motu proprio« beigegebene, an den Generalvikar der Diözese Rom, Kardinal Respighi, gerichtete Begleitschreiben, in welchem mit Vorliebe und fast ausschließlich von den kirchenmusikalischen Zuständen Roms die Rede ist. Aber dieser (an und für sich zulässigen) Auslegung steht das dem »Motu proprio« sozusagen auf dem Fuße folgende Dekret der Ritenkongregation vom 8. Jänner 1904 entgegen, durch welches die Rechtswirksamkeit des päpstlichen Erlasses auf sämtliche Diözesen des katholischen Erdkreises ausgedehnt wurde. Hiedurch erscheint nun auch die letzte Einwendung hinsichtlich der Allgemeinheit des »Motu proprio« endgültig beseitigt.

Es entsteht jetzt die Frage: Sind die verantwortlichen Kirchenmusikleiter von dem Willen des Papstes alsbald offiziell in Kenntnis gesetzt worden? Die Antwort lautet in vielen Fällen: Nein! Man hat sich zumeist mit der Tatsache zufrieden gegeben, daß der neue Erlaß in den Tagesblättern vollinhaltlich oder wenigstens in den Hauptpunkten enthalten war, zur amtlichen Weiterleitung an die eigentlichen Interessenten ist es in sehr vielen Diözesen nicht gekommen. Es liegt mir ferne, die Rechte und Pflichten der Ordinariate hier irgendwie in den Kreis der Betrachtungen zu ziehen, zumal ich fest davon überzeugt bin, daß die kirchlichen Unterbehörden über die kulturelle Bedeutung des kirchenmusikalischen Erlasses, den Umfang der Materie und die Langwierigkeit des Entwicklungsganges der ganzen Reform keinen Augenblick im Unklaren waren, somit das volle Recht hatten, den gesamten Komplex vorerst eingehend zu studieren, bevor sie sich zur Behändigung des Erlasses an die Pfarrvorsteher und Chorregenten entschlossen, in deren Kreisen sicherlich viel Bestürzung und Entmutigung hervorgerufen worden wäre, wenn nicht sogar — und zwar auf Seite jener indolenten Chorregenten, die ihr Verhältnis zu den kirchenmusikalischen Verpflichtungen von Haus aus als ein freiwilliges und darum nur sehr loses betrachten — offenen Widerspruch. Dennoch wäre es aus eben diesen Gründen höchst zweckmäßig gewesen, die Kirchenmusikleiter 1. von der Willensmeinung des Papstes sofort kurz und bündig zu verständigen, und 2. eine diözesane Erläuterungs- und Durchführungsvorschrift in Aussicht zu stellen, »an welche sich« — kluger- und billigerweise — »die Gewährung jener im »Motu proprio« so weise vorgesehenen Erleichterungen knüpfen werde,« wie sie in Berücksichtigung der lokalen Verhältnisse wünschenswert und im Sinne des Originalerlasses zulässig erscheinen. Dieses aufklärende, ein Übergangsstadium einleitende Begleitwort der Ordinariate hätte einerseits beruhigend gewirkt, anderseits aber gar vielen unnötigen und unsachgemäßen Diskussionen den Boden entzogen, dann aber auch das besondere Interesse der eifrigen Kirchenmusikleiter geweckt und auf die Ereignisse der Zukunft gerichtet, wobei in Betracht kommt, daß gerade der zuletzt erwähnte Umstand für die gesetzmäßige Durchführung der kirchenmusikalischen Reform, die ja darnach angelegt ist, ganze Legionen mitwirkender Faktoren in Tätigkeit zu setzen und sich deshalb vor allem an das Interesse der Beteiligten wendet, von allergrößter Bedeutung erscheint. Ich darf wohl behaupten: ohne das Interesse und den guten Willen der mit der Besorgung der Kirchenmusik mittelbar und unmittelbar betrauten Organe läßt sich eine so allumfassende Reform überhaupt nicht durchführen, und daher sollte mit der Hinausgabe ermunternder Kommentare an die Chorregenten, unter denen sich neben vielen untätigen Elementen auch zahlreiche gesinnungstüchtige, aufnahmsfreudige und arbeitsmutige Kirchenmusikvorsteher befinden, die sicherlich gewillt sind, an die Lösung ihrer Aufgabe mit Begeisterung zu schreiten, nicht länger gezögert werden.

In welcher Weise das in den verflossenen fünf Jahren Versäumte nachgetragen werden könnte, will ich im zweiten Teile meines Referates auseinanderzusetzen versuchen, wobei ich mir die Bemerkung erlaube, daß mir zunächst österreichische Verhältnisse vorschweben.

Als wichtigsten Punkt seiner Verordnung bezeichnet Pius X. die Pflege des gregorianischen Chorals. Im Choral erblickt er den Mittelpunkt aller Kirchenmusik, den Typus des Kirchengesanges im streng liturgischen Sinne, den ruhenden Pol in der Flucht der Erscheinungen. Mit aufrichtiger Genugtuung und lebhafter Freude haben alle Kenner und Freunde des Chorals, gleichviel, ob sie ihn von der wissenschaftlichen, ästhetischen oder liturgisch-praktischen Seite beleuchten, — wir wissen ja, daß das Gebiet der Choralforschung ein außerordentlich weit begrenztes, die Lesart und die Art des Vortrages eine oft grundverschiedene ist — diesen obersten Grundsatz des neuen Papstes zur Kenntnis genommen, und sie begrüßen in Pius X. den getreuen Verwalter jenes kostbaren Vermächtnisses, das uns ein Gregor der Große hinterlassen und das auch von anderen Kirchenfürsten, in neuerer Zeit besonders von des gegenwärtigen Papstes unmittelbaren Vorgängern, Leo XIII. und Pius IX., sorgsam gehütet worden ist.

Es ist selbstverständlich, daß der Papst in seinem eifrigen Bestreben, der Liturgie die reinsten Güter der Kirchenmusik zu erhalten, vor allem auch beim Choral die Bevorzugung der reinsten Formen an die Spitze seiner Wünsche stellen mußte. Und in diesem Sinne hebt er als das Vorbild den traditionellen Choral hervor, d. i. jenen, dessen Texte und Melodien als Frucht unausgesetzter, mühevoller und höchst verdienstlicher Forschungen der Benediktiner direkt aus den vor dem 16. Jahrhundert in Gebrauch gewesenen Manuskripten ermittelt worden sind. Nur der wirklich Sachkundige weiß, daß der traditionelle, bisher nur in Klöstern übliche Choral für die allgemeine Praxis die Merkmale besonderer Schwierigkeiten an sich trägt und ob seiner Länge vielfach gefürchtet wird. Ohne den hohen künstlerischen Wert des traditionellen Chorals auch nur im mindesten anzutasten, die Lieblichkeit, Erhabenheit und alle anderen vorzüglichen Eigenschaften auch nur im geringsten in Zweifel zu ziehen, haben dennoch gewiegte Praktiker wiederholt die Meinung ausgesprochen, daß die vom Papste im Schlußabsatze des Paragraphen IV noch ganz besonders gewünschte Popularisierung des Chorals mit Hilfe der bisherigen offiziell anerkannten Melodien der »Medicaea« leichter zu erreichen sei, als auf Grund der traditionellen, reich verzierten Gesänge.

So stehen wir denn mit einemmal vor einem Widerstreit der Meinungen. Er ist leicht erklärlich, wenn bedacht wird, daß die zur Zeit des Pontifikates Paul V. unter der Aufsicht einer päpstlichen Kommission in der medicaeischen Druckerei zu Rom hergestellten Choralbücher, deren Melodien viel später — seit 2. Juni 1868 — auf die bei Pustet in Regensburg erschienene Ausgabe übergehen durften und in dieser fälschlich sogenannten »Regensburger Edition« zum erstenmal am 14. August 1871, von da an aber ununterbrochen bis zum 8. Jänner 1904 offiziell anerkannt und zum Gebrauche wärmstens empfohlen wurden, annulliert werden und daß an ihre Stelle nunmehr die traditionellen Weisen rücken sollen.

Die Tatsache, daß sowohl mit Hilfe der »alten« (paulinischen), wie mit Benützung der »neuen« medicaeischen Ausgabe in einem Zeitlaufe von rund 300 Jahren ein großes Stück kirchenmusikalischer Kulturarbeit geleistet worden ist, deren Ergebnisse in manchen Diözesen Deutschlands insbesondere auch vom Standpunkte der volksmäßigen Choralpflege imposant

erscheinen, steht unverrückbar fest. Da ist es nun begreiflich, daß der deutsche Episkopat vorderhand, d. h. solange keine definitive Entscheidung über den ausschließlichen Gebrauch einer bestimmten Choralausgabe erflossen ist, an der »Medicaea«, soweit er dieselbe hinsichtlich des Graduale und des Antiphonariums für die betreffenden Diözesen verkündigt hatte, festhält, teils wegen der Kosten der Neuanschaffungen für die ohnehin armen Kirchenchöre, teils wegen der Schwierigkeit und unangemessenen Länge der traditionellen Melodien. Ein Blick in das »Motu proprio« belehrt uns, daß einer solchen provisorischen Entschließung nichts im Wege steht; denn der Papst gibt zwar den traditionellen Gesängen den Vorzug, aber er erläßt hinsichtlich der übrigen Ausgaben, also auch der »Medicaea«, kein Verbot. Ob und wann die traditionellen Melodien in Form der vatikanischen Ausgabe als offiziell erklärt werden — tatsächlich ist bis jetzt nur das Graduale Vaticanum erschienen, während für das Antiphonarium noch keine Drucklegung angekündigt ist — darüber herrscht augenblicklich in der Allgemeinheit keine Klarheit. Was nun den allgemeinen Cäcilienverein betrifft, der an dieser Stelle naturgemäß mitgenannt werden muß, da er in der Geschichte der Förderung und Ausbreitung der »Medicaea« die allergrößte Rolle spielt, so darf versichert werden, daß er der Entwicklung der Ereignisse mit geradezu musterhafter Geduld und ruhigster, den allerhöchsten Willen vollauf respektierender Objektivität entgegensieht, ja daß er sogar im Juli 1908, auf der Generalversammlung zu Eichstätt, durch den Mund seines Generalpräses die These vertrat: »Wir ersehen im Graduale Vaticanum das Normalbuch für die gregorianischen Meßgesänge und erkennen es an.«

Aus diesen kurzen Darlegungen über den gegenwärtigen Stand der Dinge dürfte hervorgegangen sein, daß den Ordinariaten für ihre Aktion, betreffend die Durchführung der den Choral beinhaltenden päpstlichen Verordnung, hinlänglich genug passender, mit der gesetzmäßigen Form des Motu proprio durchaus in Einklang zu bringender Mittel an die Hand gegeben sind. Hauptsache ist und bleibt, den Choral überhaupt in den Vordergrund des Interesses und an die Schwelle des ganzen Reformgebäudes zu stellen, »damit die Autorität der Kirche,« wie der Papst am Schlusse seines Erlasses sagt, »nicht der Verachtung preisgegeben werde«. Ich für meine Person bin der Ansicht, daß man dem in manchen Diözesen Österreichs arg vernachlässigten, ja ganz darniederliegenden Choral zu seiner Auferstehung nur durch rationelle Mittel verhelfen könne. Der springende Punkt ist wohl der, daß die Mehrzahl unserer Kirchenchorleiter für den Choral entweder nicht ausreichend oder überhaupt nicht vorgebildet ist. Die Majorität der Chorregenten rekrutiert sich aus den Kreisen der Lehrerschaft. Ich kenne in meiner Eigenschaft als Musiklehrer der Lehramtszöglinge den gesamten Musikbetrieb an den Lehrerbildungsanstalten und die diesen Betrieb vorzeichnenden gesetzlichen Bestimmungen genau, um mit vollem Rechte sagen zu können, daß für den Choral unter den gegebenen Verhältnissen nur das Allernotwendigste getan werden und daß von einer instruktiven, die wirkliche Befähigung zur Ausübung der Choralgesangskunst in sich schließenden Einführung in das Verständnis der Chorallehre gar nicht die Rede sein kann. Der Grund liegt in der obligaten Behandlung der Musikfächer. Gegenwärtig müssen alle Zöglinge, also auch jene, denen

jede besondere musikalische Eignung abgeht und die in vielen Fällen nicht eine Spur von manueller Fertigkeit mitbringen, dem Musikunterricht beiwohnen. Was es aber bedeutet, einem fünfzehnjährigen Jüngling, dessen Fingergelenke längst über das Stadium der Geschmeidigkeit hinaus sind, auch nur die Elemente des Klavier- und Orgelspieles beizubringen, darüber will ich mich gar nicht erst verbreiten. Und wenn ich nun erwäge, daß von den vielen Absolventen, die in jedem Kronlande der Monarchie alljährlich in die Welt hinausgehen, nur ein verschwindend kleiner Prozentsatz auf die eventuell für sie offenstehenden Posten eines Chordirigenten oder Organisten rechnen kann — oft nur durch Zufall gelingt es ihnen, eine solche Stelle zu erhalten — so komme ich zu dem Schlusse, daß die Überproduktion von Lehrkräften zu dem Bedarf an Kirchenmusikleitern in gar keinem Verhältnisse steht. Daraus folgt aber: würden die den Musikunterricht an den Lehrerbildungsanstalten so gewaltig hemmenden unmusikalischen Anfänger von der Teilnahme am Klavier- und Orgelspiele ausgeschaltet werden, so ließe sich mit den übrigbleibenden ohne Zweifel ein viel höheres Ziel erreichen lassen; diese Zöglinge wären es auch, mit denen man alle vier Jahre hindurch allwöchentlich eine Stunde lang Choral pflegen könnte, selbstverständlich unter der Voraussetzung, daß das Unterrichtsministerium darauf einginge, hiefür tatsächlich diese neue (unobligate) Stunde anzusetzen. Für alle Zöglinge bliebe selbstverständlich der übrige Gesangunterricht sowie das Violinspiel in obligater Form aufrecht, und da fände sich auf dem erstgenannten Gebiete immer noch reichlich Gelegenheit, sämtliche Schüler in den Geist und die Praxis der Kirchenmusik einzuführen. Ich resumiere: Gesang mit besonderer Berücksichtigung der Kirchenmusik für alle Zöglinge obligat, desgleichen das Violinspiel, beides in dem bisherigen Stundenausmaße; Klavier und Orgelspiel unobligat mit dem besonderen Ziele, brauchbare, in der Begleitung des Chorals geübte Organisten heranzubilden; endlich für die den unobligaten Klavier- und Orgelunterricht besuchenden Zöglinge wöchentlich noch eine besondere Stunde für das Studium und die Übungen des Chorals.

Mein Abschweifen vom Thema ist begründet. Gerade weil immer wieder die Lehrerschaft für die Schicksale der Kirchenmusik verantwortlich gemacht wird — trotzdem ein großer Teil der Regenschoristellen, am meisten wohl in Böhmen, in den Händen von Nichtlehrern ruht — muß uns daran gelegen sein, die fraglichen Stellen mit wirklich befähigten Lehrer-Musikern zu besetzen und dies wäre nach den eben erfolgten Vorschlägen wohl leicht möglich, ohne daß ein Mangel an Bewerbern um Regenschori- und Organistenposten einzutreten brauchte, und vor allem: wir hätten endlich einmal Chorallehrer. Diese neuen kirchenmusikalischen Kräfte wären in der Lage, ihren Befähigungsnachweis durch eine Zeugnisnote zu erbringen und würden somit jene Bedingung erfüllen, die im Sinne des »Motu proprio« unbedingt nötig ist und die ich jetzt aussprechen will: einer Durchführungsvorschrift von seiten des Ordinariates, in welcher die Kenntnis zum Ausüben und Lehren des Choralgesanges gefordert wird, entsprechen zu können.

Doch nun zurück zum positiven Teile meiner Vorschläge. Die hier wiederholt angeregte Durchführungsvorschrift der Ordinariate, ohne die

nun einmal eine Inangriffnahme der Reformen nicht denkbar ist, hätte ohne Rücksicht auf die mit der Ausbildung in den Lehrerbildungsanstalten zusammenhängenden Wünsche und Zukunftspläne schon jetzt zu erfolgen. Ich wäre der Ansicht, daß jeder Regenschori und Organist, der nicht schon im Besitze der erforderlichen Kenntnisse ist, zu allernächst etwa zum Studium des »Magister choralis« von Haberl verhalten werden sollte, und daß er nach einer bestimmten Frist vor einer eigens zu diesem Zwecke einzusetzenden kirchenmusikalischen Diözesanprüfungskommission über das Erlernte Rechenschaft abzulegen hätte. Das wäre namentlich für jene größeren Kirchen, mit deren Ansehen unter allen Umständen die Pflege des Chorals verbunden sein muß, die aber noch nicht einmal zum ersten Versuche gelangt sind, dringend geboten. »Ein Chorregent muß mindestens den ‚Magister choralis‘ verdaut haben, sonst sehe ich ihn nicht an«, so sollte die Parole lauten. Es ist klar, daß sich diese »Lernvorschrift« nicht auch auf die im Dienste ergrauten »Veteranen« unter den Kirchenmusikleitern und Organisten beziehen dürfte; aber die jüngeren, die sollten ohne Ausnahme dazu verhalten werden. Leider fehlt den Kirchenbehörden jede koaktive Gewalt, die Durchführung der etwa herausgegebenen Sonderverordnungen auch zu erzwingen; und deshalb müßten die Vorschriften auf den Ton der freundlichsten Ermunterung gestimmt sein. Was aber den inneren Zusammenhang des »Magister choralis« mit der »Medicaea« betrifft, so wird kaum jemand den subjektiven Standpunkt aufrechterhalten können, daß derjenige, der den Inhalt dieses Lehrbuches verständnisvoll in sich aufgenommen, nicht imstande wäre, auch in die Geheimnisse des traditionellen Chorals einzudringen. Im Gegenteile: die »Medicaea« ist sogar eine ausgezeichnete Vorschule für den traditionellen Gesang und somit ist sie wertvoll genug, um ein wichtiges Glied in der Kette der durch das »Motu proprio« festgesetzten Choralreformen zu bilden. »Vom Leichteren zum Schwereren«, in diesem alten Satze gipfelt meine Anschauung über den pädagogisch-praktischen Wert der »Medicaea« im Sinne ihres Gebrauches in den Lehrerbildungsanstalten, Kirchenmusikschulen und theologischen Seminarien. Um nicht mißverstanden zu werden — etwa in der Hinsicht, daß man meint, ich wolle unlogischerweise da, wo der Papst dem Ziele des traditionellen Gesanges zustrebt, der Medicaea den Vorrang einräumen — füge ich hinzu, daß ich einzig und allein den praktischen Standpunkt, die gegenwärtige Lage der Dinge im Auge habe. In sehr vielen Fällen nämlich ist für die Kirchen aus rein materiellen Gründen die Möglichkeit absolut ausgeschlossen, die vatikanischen Choralbücher in absehbarer Zeit anzuschaffen. Um aber das Vorhandene nicht brachliegen zu lassen, muß doch für die nachwachsende Generation ein Schlüssel vorgesehen sein, mit dessen Hilfe sich ihnen die Schätze des Chorals erschließen, und da erledigt sich die Frage des Lehrbuches wohl von selbst.

Indem ich vorhin auch die Klerikalseminare erwähnt habe, berührte ich die Paragraphen 25 und 26 des »Motu proprio«, in denen den genannten Anstalten die fleißige und liebevolle Pflege des traditionellen Chorals ganz besonders vorgeschrieben worden ist. Daß wir auf dem Gebiete des Chorals ebensoviele ungenügend vorbereitete Priester verzeichnen wie unfähige Chorregenten, ist eine Tatsache. Also müßte sich die Durchführungsvor-

schrift der Ordinariate vor allem auch auf den Choralunterricht in den Klerikalseminarien und auf den Fakultäten beziehen, natürlich wieder dergestalt in analoger Weise, daß in der Lehrbuchfrage wie überhaupt hinsichtlich des methodischen Vorganges die gegebenen Verhältnisse entscheidend wären, immer im Sinne des Übergangsstadiums und unter Wahrung des Grundsatzes, daß als eigentliches und letztes Ziel der Reformarbeiten die besonderen Wünsche des Heiligen Vaters zu gelten haben. Die »Voce della verità« in Rom schrieb als Einleitung zum Breve vom 8. Jänner 1908 wörtlich: »Se. Heiligkeit erlaubt, daß die neueren Formen des gregorianischen Chorals beibehalten werden, wo sie bereits eingeführt sind, bis man statt ihrer eine Leseart einführen kann, die den Codices entspricht und vom Heiligen Stuhl approbiert sein muß.« Bis dahin also dürfen wir uns der Medicaea mit vollem Rechte und gutem Gewissen bedienen.

Die Hauptsache ist und bleibt: Wir müssen arbeiten! Wir müssen mit vereinten Kräften und unaufschiebbar die Hände rühren, um die großartige Kundgebung des Papstes Pius X. mit den durch die Übergangsverhältnisse bedingten, an verschiedenen Orten der Welt verschieden gearteten Mitteln an Reales anzuknüpfen, ein vieltausendfaches Echo unserer Willfährigkeit, unserer Begeisterung! Und die Ordinariate, sie sollten mit der Hinausgabe der Sonderverordnungen, die, im Schoße der Spezialkommissionen entstanden, den lokalen Verhältnissen der Diözesen nach Maßgabe der im »Motu proprio« gezogenen Grenzen vollauf Rechnung tragen dürfen, nicht mehr säumen!

Wenn ich mich in meinen Darlegungen ausschließlich mit dem Hauptpunkte des Motu proprio, dem Choral, beschäftigte, so hatte dies seinen natürlichen Grund. Mit dem Choral steht und fällt die ganze Reform. Wo die Erkenntnis durchgedrungen ist, daß sich im Choral die Göttlichkeit der Liturgie wie jene der Kunst im reinsten Lichte wiederspiegelt, da wird das Unreine auf allen übrigen Gebieten der Kirchenmusik erschreckt von selbst zurückweichen — auf der ganzen Linie. Wo aber der Choral der Verachtung preisgegeben ist, da schießt das Unkraut mit Macht empor und hält die Säulen des Gotteshauses bis zum Giebel hinauf schmarotzend umklammert.

Nur auf zwei Punkte des »Motu proprio« möchte ich noch besonders verweisen: auf die Instrumentalmusik und auf die Zulassung von Frauen auf den Kirchenchören. Wie bisher stets, so ist auch fortan der Gebrauch der Instrumente — neben der Orgel — nicht grundsätzlich ausgeschlossen. Hier mögen die Ordinariate von der Bestimmung des Paragraphen 2, wo den einzelnen Nationen die bodenständigen Eigentümlichkeiten ihrer Musik innerhalb der ästhetischen Grenzen gewahrt bleiben, immerhin Gebrauch machen. Und bezüglich der Mitwirkung der Frauen diene zur Aufklärung, daß die Ritenkongregation unterm 17. Jänner 1908 anläßlich einer speziellen Anfrage amtlich erklärt hat: »Es sollten unter den Gläubigen Männer und Knaben, soweit es möglich sei, die gottesdienstlichen Gesänge ausführen, aber besonders in deren Ermangelung sollten Frauen und Mädchen nicht ausgeschlossen sein; wo eine officiatura choralis bestehe, sollte der ausschließliche Gesang der Frauen, besonders in Kathedralkirchen, nicht zugelassen werden, außer der Bischof gestatte

ihn aus wichtiger Ursache. Immerhin solle man darauf bedacht sein, daß keine Unordnung entstehe.« Somit ist der Gesang der Frauen hinsichtlich der im Schiff der Kirche postierten Chöre wie bisher gestattet.

Und somit schließe ich mit dem innigen Wunsche: möge es uns beschieden sein, die Früchte der vom Heiligen Vater so begeistert angestrebten Reform der Kirchenmusik recht bald wahrnehmen und mit Befriedigung genießen zu können; möchten aber auch die zur Erreichung dieses Wunsches notwendigen Durchführungsvorschriften mit möglichster Beschleunigung erfließen!

Diskussion: Prof. Bewerunge (Maynooth) will die Choralreform nicht überstürzend betrieben sehen, glaubt jedoch, daß es wohl möglich sei, jetzt schon mit der Einführung des traditionellen Chorals zu beginnen, nachdem die Schwierigkeiten desselben der Editio Medicaea gegenüber ganz unbedeutend sind und erkennt im Motu proprio ein festes Gesetz, das nicht erst zu deuten sei. Der Unterricht im Choral müsse die Zukunft vor Augen haben. Goller (Deggendorf) wünscht, daß die Ausführungen des Referenten über die Reform der Lehrpläne, den Musikunterricht an den Lehrerbildungsanstalten betreffend, in einer eigenen Resolution betont würden. Prof. P. Wagner meint, daß das fragliche Referat wohl nicht überall günstig aufgenommen werden könne, nachdem darin die als abgetan geltende Editio Medicaea indirekt empfohlen und zur Fortbildung der Regenschori ein Buch genannt wird, das sich als wissenschaftlich unhaltbar erwiesen habe. Dr. Waas (Wien) glaubt, daß die Strenge des Motu proprio sich mit Recht hauptsächlich gegen die bestehenden kirchenmusikalischen Verhältnisse in Italien richte. Propst Dr. Schnabl entschuldigt die kirchlichen Unterbehörden (Ordinariate), wenn viele derselben bis jetzt zur Durchführung des Motu proprio nichts unternahmen, unter Hinweis auf die großen Schwierigkeiten, die in den bestehenden Verhältnissen sich einer Reform im Sinne des Motu proprio entgegenstellen. Prof. P. Wagner weiß die praktischen Verhältnisse zu schätzen, betont aber, daß es sich hier um kirchliche Gesetze und wissenschaftliche Prinzipien handle. Er glaubt, daß die praktische Reform von unten ausgehen müsse und empfiehlt sofortige praktische Arbeit. Eine längere, viele neue Momente bietende Diskussion, an der sich besonders Dr. Mantuani (Wien), Dr. Waas, Prof. P. Wagner und Dr. Weinmann beteiligen, beschäftigt sich dann mit der klassischen Polyphonie des 16. und 17. Jahrhunderts und besonders eingehend mit der Instrumentalmusik dieser Periode.

Auf Anregung des Vorsitzenden Dr. Weinmann werden die Resultate in einer Resolution zusammengefaßt.

Es gelangen dann vier Resolutionen zur Verhandlung, die einstimmig angenommen werden. (Vrgl. S. 78 und 79.)

Beratung hierüber von 10 bis 11 Uhr.

Sektion Vb. (Evangelische Kirchenmusik.)

Vorsitzende: Dr. Friedrich **Sannemann** (Hettstedt), Prof. Dr. Philipp **Wolfrum** (Heidelberg).

Einführender: Oberkirchenrat Prof. Dr. Karl Alfons Witz-Oberlin.

Protokollführer: Stefan Temesváry.

1. Sitzung: Samstag, den 29. Mai, vormittags 9 Uhr bis 10 Uhr 5 Min.

Unter Vorsitz von Prof. **Witz-Oberlin** spricht:

Pfarrer Dr. Friedrich Sannemann (Hettstedt) über: »Grundsätze evangelischer Kirchenmusik.«

Beginn 9 Uhr 15 Min. — Schluß 9 Uhr 45 Min.

Der Mai 1909 ist auch für die evangelische Kirche und die evangelische Kirchenmusik die Zeit einer Zentenarfeier. Am 17. Mai 1809 wurde durch die Huld König Friedrich Wilhelm III. von Preußen die musikalische Professur bei der königlichen Akademie der Künste zu Berlin errichtet, die nach dem Willen des königlichen Stifters besonders der Förderung evangelischer Kirchenmusik zu gute kommen sollte. Mit der Errichtung dieser Musikprofessur beginnt die Aufwärtsbewegung der evangelischen Kirchenmusik durch das ganze 19. Jahrhundert bis auf das Ende ihrer hundertjährigen Entwicklungsperiode in diesen Tagen.

Nicht nur das politische Preußen, auch das evangelische kirchenmusikalische Deutschland erlebte um 1806 die Zeit seiner tiefsten Erniedrigung. Das durch Napoleon I. gedemütigte Preußen besann sich auf sein nationales Ehrgefühl und Gewissen und führte sich durch die Freiheitskriege 1813/15 zur nationalen Selbständigkeit wieder empor. Und das kirchenmusikalische Deutschland erlebte um 1817, der dreihundertjährigen Jubelfeier der evangelischen Kirche, den Anfang einer Reformation und besann sich allmählich auf die durch die erstmalige große Reformation gewonnene Selbständigkeit und Eigenart religiösen Denkens und Handelns.

Die Periode des kirchenmusikalischen Nihilismus wurde überwunden, in welcher man die große Zeit evangelischer Kirchenmusik vom 16. bis 18. Jahrhundert vergessen hatte. Man erinnerte sich allmählich wieder daran, daß der evangelische Gottesdienst der Entwicklung der Tonkunst jener Zeit nicht fremd gegenüber gestanden hatte, daß alle Formen gottesdienstlicher Musik, von den kraftvollen Weisen des protestantischen Kirchenliedes im Prachtgewande der Mehrstimmigkeit bis zu den gewaltigen Tiefen und Höhen der Kantaten, Passionen und Orgelmusik J. S. Bachs, abhängig waren von der Fortentwicklung der Musik und daß damit auch eine Veränderung des gottesdienstlichen Rahmens für die Aufnahme der Kirchenmusik Hand in Hand gegangen war.

Und nun erlebte Bach 1829 mit der Aufführung der Matthäuspassion durch Mendelssohn sein Wiedererstehen. Die alte Bachgesellschaft fügte vor den Augen der staunenden Welt Band an Band evangelischer Kirchenmusik und die Verlegenheit der rat- und hilflosen, einseitigen protestantischen Liturgiker gegenüber diesem Riesen wuchs von Jahr zu

Jahr. Je länger je mehr nötigte auch die Gesamtausgabe Bachs den Männern der theologischen Wissenschaft und Praxis, sowie den treuen und eifrigen, musikalisch gebildeten Gliedern der evangelischen Kirche Probleme auf, die gebieterisch nach einer Lösung verlangten. So stellten sich die Fragen ein nach dem Wesen der evangelischen Kirchenmusik, nach Wesen und Aufgabe des evangelischen Kirchenchores, über Sologesang, begleiteten oder unbegleiteten Chorgesang und selbständige Instrumentalmusik im Gemeindegottesdienst, Bearbeitung vorhandener Werke für den praktischen Gebrauch, u. a. m.

Ein weiterer Umstand war der Neubelebung evangelischer Kirchenmusik förderlich, nämlich die Anwendung des erwachten geschichtlichen Sinnes in den übrigen wissenschaftlichen Disziplinen auf das Gebiet des gottesdienstlichen Lebens in seinen Ordnungen und seinen musikalischen Äußerungen in Gemeindegesang und Chormusik. Die Kirchenagende für die Hof- und Domkirche zu Berlin 1821 und die Agende für die evangelische Kirche in den königlich preußischen Landen 1829 legen davon Zeugnis ab. Das Zurückgehen auf die Quellen des Gemeindeliedes nach Text und Weise und die Versuche, die ursprünglichen kräftigen Formen in Sprache und Rhythmus den Gemeinden wieder zuzuführen, stehen ebenfalls mit dem Erwachen des geschichtlichen Sinnes im Zusammenhange.

Die Herausgabe der preußischen Agende von 1821 fiel in die Zeit nach der Jubelfeier der Reformation 1817, wo konfessionelle Gegensätze verblaßt waren. Es war die Zeit, in welcher evangelische und katholische Geistliche sich gegenseitig in Gottesdienst und Amtshandlungen vertraten. Es war die Zeit der Unionsbestrebungen, in welcher man das Gemeinsame der kirchlichen Bekenntnisse betonte und die berechtigte Eigenart der eigenen Kirchengemeinschaft hintansetzte.

Kein Wunder, daß man in dem beglückenden Gedanken einer Annäherung der verschiedenen christlichen Kirchen, in den Kirchenordnungen des 16. Jahrhunderts die allein zulässige Form und Norm des evangelischen Gottesdienstes gefunden zu haben glaubte.

Schwierigkeiten grundsätzlicher Art wurden wohl geltend gemacht, aber auch unterdrückt. Der Gemeindegesang, in der vorhergehenden Zeit Dekoration und Ouvertüre zu den Lehrvorträgen auf der Kanzel, war vorhanden, allerdings nach dem Rezept »das Tempo des evangelischen Gemeindechorals ist das langsamste, das sich denken läßt«.

Hatten sich die letzten Reste der ehemals in Preußen blühenden Schülerchöre durch den inneren Verfall und Zwecklosigkeit für den Gottesdienst um ihre Existenzberechtigung gebracht, so wurden zum Zwecke der Durchführung der agendarischen Vorschriften von 1821 und 1829 durch Kabinettsordres und Ministerialverfügungen überall »liturgische Chöre« ins Leben gerufen.

Diese Chöre waren durchaus liturgisches Organ, da die Responsorien ihnen zugewiesen waren. Die Gemeinde hatte »in gebührender Ehrerbietung so lange stehen zu bleiben, bis die Altargebete und Chöre beendigt sind«. Für besondere »Einlagen« nach dem Hallelujah war Erlaubnis gegeben. Aber liturgisch notwendig war die »Einlage« nicht.

Auf Grund dieses kirchenmusikalischen Tatbestandes konnte Mendelssohn sein bekanntes Wort sagen: »Eine wirkliche Kirchenmusik, das heißt eine solche Musik für den evangelischen Gottesdienst, die während der kirchlichen Feier ihren Platz fände, scheint mir unmöglich; und zwar nicht bloß, weil ich durchaus nicht sehe, an welcher Stelle des Gottesdienstes die Musik eingreifen sollte, sondern weil ich mir überhaupt diese Stelle nicht denken kann«. Unter diesen Umständen hatte er Recht. Das, was man als evangelische Kirchenmusik statuierte, war keine aus den Prinzipien der evangelischen Kirche und ihres Gottesdienstes sich mit Notwendigkeit ergebende. Es war nur ein äußerlicher, künstlich hinzugefügter, aber kein innerlich begründeter Schmuck, hervorgerufen durch einen unevangelischen Chor- und unklaren Kirchenmusikbegriff. Die Bestimmung der preußischen Agende von 1821: »Die Chöre werden von den Kirchensängern ohne Orgelbegleitung gesungen; sie sind vierstimmig und müssen aus wenigstens acht Personen bestehen« fand sicher den Beifall eines Thibaut, der die Reinheit kirchlicher Tonkunst ebenfalls im unbegleiteten Chorgesang erblickte. So wurde denn der Lehrsatz »der a cappella-Stil des 16. Jahrhunderts ist nicht nur für die katholische, sondern auch für die evangelische Kirche verbindlich« zum Glaubenssatz erhoben. Gewann er einerseits viele Anhänger und Verfechter, so erwuchsen ihm anderseits auch viele Kritiker.

Mit dem erwachenden evangelischen Selbstbewußtsein und dem Selbstbesinnen auf das Wesen des evangelischen Gottesdienstes als Selbsterbauung, als eines nicht so sehr kirchliche Erziehung bewirkenden als vielmehr Glauben und religiöses Leben darstellenden Handelns, stellte der erwachte historisch-kritische Sinn die Richtigkeit dieses Dogmas in Frage. Vollends durch die Arbeit der Bachgesellschaft, welche nicht nur der außerchristlichen Musikwelt, sondern auch der evangelischen Kirche ihren Bach wiederschenkte, wurde die Zahl derer vermehrt, welche die Alleinberechtigung des unbegleiteten Kunstgesanges im Stile des 16. Jahrhunderts bekämpften.

Als Niederschlag der literarischen Erörterung, des Suchens und Versuchens, die sich einstellenden Probleme zu lösen, ergeben sich nach Ablauf dieser hundertjährigen Periode Grundsätze evangelischer Kirchenmusik, welche wohl im wesentlichen als feststehend erachtet werden dürfen.

Als erster unbestrittener Grundsatz kann gelten, daß die evangelische Kirchenmusik am Grundprinzip der Reformation, der evangelischen Gemeinde, als dem Volk von Priestern, zu messen ist.

Was an evangelischer Kirchenmusik aus dem Gemeindegedanken geboren ist, entspricht den an sie zu stellenden Anforderungen. Die wesentliche Form dieser Kirchenmusik ist darum das Lied der evangelischen Gemeinde, das evangelische Kirchenlied, dem Textinhalt nach in der Bibel, der Weise nach im einstimmigen Volksgesange wurzelnd.

Wenn wir die Meister des mehrstimmigen, protestantischen Chorals des 16. und 17. Jahrhunderts für die gottesdienstliche Gemeindefeier reklamieren, so tun wir es nicht deshalb, weil sie ihre Sätze in der Form des a cappella-Stiles boten, sondern weil ihren Kern das evangelische Kirchenlied bildet.

Aus der Stellung der verschiedenen Kompositionen zum evangelischen Kirchenlied ist das Problem der Kompositionsform, das Stilproblem einfach zu lösen.

Danach mußte freilich die neue Offenbarung echt evangelischen Glaubenslebens in Bachs Kantaten und Passionen das wohl fundamentierte, auch geschichtlich begründete Gebäude liturgischer Rekonstruktion in der Form der Gottesdienstordnungen des 16. Jahrhunderts, sowie jede unevangelische oder umständlich konstruierte Chordefinition ins Wanken bringen.

Das Gemeindemäßige in Bachs Kirchenwerken ließ sich durch die grundsätzliche Verwendung des Gemeindeliedes wohl nachweisen. Aber weil ihre Kompositionsform der anerzogenen Vorstellung vom gottesdienstlich Zulässigen widersprach, suchte man der musikalischen Gottesverkündigung Bachs im Gemeindegottesdienste den Eingang zu wehren.

Demgegenüber ist als Grundsatz aufzustellen, daß durch die Wahl der Form und Darstellungsmittel das Wesen evangelischer Kirchenmusik nicht berührt wird.

Im Anschluß daran ist die Darbietung Bachscher Kirchenmusik in geeignetem gottesdienstlichen Rahmen, mit dem Recht textlicher Umarbeitung und Kürzung der Musik, von der evangelischen Gemeinde, als der Besitzerin und Trägerin aller Kirchenmusik, nachdrücklich zu fordern.

Kirchenchor und Gemeinde sind in eins zu setzen. Dies ist ein weiterer Grundsatz evangelischer Kirchenmusik. Das Wesen des evangelischen Kirchenchores ist kein Problem mehr.

Hatte die preußische Agende von 1821 den Gemeindegedanken dadurch negiert, daß die Gemeinde zur Passivität verurteilt war und der Chor als ein evangelischen Grundsätzen vom Gemeindegottesdienst zuwiderlaufendes Element an Stelle der Gemeinde die Responsorien ausführte, so hat die erneuerte preußische Agende von 1895 hierin Abhilfe geschafft. Die Auffassung vom Wesen des evangelischen Kirchenchores und die verschiedenartigsten Definitionen desselben, welche durch die Chorstellung in der alten Agende von 1821 erzwungen wurden, hat man als unhaltbar aufgeben müssen.

Die Berechtigung des Kirchenchores läßt sich allein aus dem Gemeindeprinzip herleiten, welches zu dem Grundsatz führt: Chor und Gemeinde sind in eins zu setzen.

Von dem Moment des Wechselgesanges ausgehend, läßt sich die Frage nach der Zulässigkeit des Sologesanges im evangelischen Gemeindegottesdienst beantworten. Alle dagegen erhobenen Einwände — der Sologesang verführe den Solisten zur Eitelkeit, stempele den Gottesdienst zum Konzert und anderes mehr — lassen eine prinzipielle Beantwortung vermissen. Im Prinzip des evangelischen Gottesdienstes als einer Gemeindefeier liegt es, daß ein Gemeindeglied wohl berechtigt ist, im Rahmen des Ganzen, wo es der Zusammenhang und Gang der gottesdienstlichen Feier nicht nur gestattet, sondern sogar fordert, im Sologesang mit seiner besonderen Gabe der Gemeinde zu dienen.

Die Wiedereinführung Bachscher Kirchenmusik im Gottesdienst, beziehungsweise die Schaffung eines geeigneten liturgischen Rahmens dafür, fordert die Anerkennung des Grundsatzes: auch Sologesang ist im evangelischen Gottesdienst zulässig.

Wie der wiedererstandene Bach die Aufstellung und Lösung aller kirchenmusikalischen Probleme mit herbeigeführt hat, so auch das Problem der Instrumentalmusik im Gottesdienst.

Soweit es sich um die Frage der Instrumentalmusik als Begleitung des Solo- oder Chorgesanges handelt, dürfte eine Einigung leicht zu erzielen sein. Anders wird sich die Erörterung der Frage gestalten bei der selbständigen Darbietung von Instrumentalmusik in irgendwelcher gottesdienstlichen Form. In der Erwägung, daß selbständige Instrumentalmusik erfahrungsgemäß der Erbauung der Gemeinde wohl zu dienen geeignet ist, — vorbereitendes Orgelspiel für den Gemeinde- oder Chorgesang; selbständiges Choralspiel im Wechsel mit dem Gemeindegesang, sei es in der Form des einfachen Chorales oder des kunstvollen Choralvorspieles zum Beispiel Bachs, wobei Text und Weise des cantus firmus der Gemeinde vertraut sind; freie Orgelkompositionen am Anfang, Mitte oder Schluß der Feier — und in der Erwägung, daß ein grundsätzlicher Unterschied zwischen Orgel und anderen Instrumenten nicht vorhanden ist, so ist auch hier der Grundsatz aufzustellen: Alles ist euer, was der Gemeinde zur Förderung ihrer Erbauung gereicht und zur Ehre Gottes geschieht.

Alle Grundsätze evangelischer Kirchenmusik schließen sich aber in Freiheit ohne Willkür, in vernünftiger Ordnung ohne Fesseln in dem Worte Luthers zusammen: »Ich wollt alle Künste, sonderlich die Musika gerne sehen im Dienste des, der sie gegeben und geschaffen hat.«

Anschließend an seinen Vortrag verliest Redner eine Resolution, die hierauf einstimmig angenommen wird. (Vergl. Seite 79.)

Diskussion: Direktor Stöbe (Zittau, Vertreter des Kirchenchorverbandes der evangelisch-lutherischen Landeskirche in Sachsen) betont, daß durch Annahme einer entsprechenden Resolution die bestehende Spannung zwischen Pfarrern und Kirchenmusikern behoben werden könnte.

Direktor Schlochow (Mühlhausen) teilt mit, daß in seinem Wohnsitz alle Elemente Hand in Hand gehen, was Kirchenmusik betrifft.

Direktor Stöbe antwortet hierauf, daß in seinem Wirkungskreis wohl auch vereinzelt derartige Fälle vorkommen, daß aber im allgemeinen die erwähnte Spannung noch besteht.

Prof. Dr. Skalsky (Wien) spricht über die Lage der evangelischen Kirchenmusik in Österreich. Es fehle hier vor allem an den nötigen Mitteln. Redner bedauert, daß die Verhältnisse in Österreich nicht auch Gegenstand eines Vortrages waren.

Es sprechen hierauf: Prof. Dr. Skalsky, Direktor Schlochow, Direktor Stöbe und Dr. Sannemann über Mißbräuche, was den Sologesang bei kirchlichen Gelegenheiten betrifft.

Dr. Sannemann betont, es sei vor allem notwendig, Bach aus dem Konzertsaal für den evangelischen Gottesdienst zurückzugewinnen. Die religiöse Wirkung der Bachschen Musik sei eine ganz außerordentliche und könne unmöglich entbehrt werden. Es könne aber auch hierin nur durch das Zusammenwirken aller Faktoren etwas erreicht werden. Redner empfiehlt schließlich die Bestellung von Vertretern für Kirchenmusik in den einzelnen Synoden.

Sektion Vc. (Orgelbaufragen.)

Vorsitzende: Abbé Dr. Franz X. **Mathias** (Straßburg i. E.), Dr. Albert **Schweitzer** (Straßburg i. E.).

Einführender: Dr. Albert Schweitzer.

Protokollführer: Orgelbauer Fritz Haerpfer (Bolchen in Lothringen), Gewerbeinspektor Ing. Walther Edmund Ehrenhofer (Wien).

1. Sitzung: Donnerstag, den 27. Mai, vormittags von 9 Uhr 15 Min. bis 1 Uhr.

Dr. Schweitzer eröffnet die Sitzung, worauf Abbé Dr. **Mathias** den Vorsitz übernimmt.

Es erhalten das Wort:

1. Dr. Albert Schweitzer (Straßburg i. E.) über: »Die Reform unseres Orgelbaues auf Grund einer allgemeinen Umfrage bei Orgelspielern und Orgelbauern in deutschen und romanischen Ländern.«

Beginn 9 Uhr 45 Min. — Schluß 11 Uhr 30 Min.

Es geziemt sich, daß an dieser Stelle vor allem dem Komitee des dritten Kongresses der Internationalen Musikgesellschaft der ihm gebührende Dank ausgesprochen werde. Auf Anregung von Herrn Prof. Guido Adler zu Wien, Herrn Lektor Bagster ebendaselbst und Herrn Thomas Casson in London, hat es die Mittel für Druck und Versand der Orgelbauumfrage, über deren Ergebnis hier berichtet werden soll, bewilligt und durch Schaffung einer Sektion für Orgelbau auf dem Kongreß die Gelegenheit gegeben, daß die Probleme, die alle Freunde der Kirchenmusik und Orgelkunst beschäftigen, hier zwischen Orgelbauern und Orgelspielern auf interkonfessioneller und internationaler Grundlage besprochen werden. Es ist das erstemal, daß solches geschieht.

Es tat auch not. In dem, was in der letzten Zeit über Orgelbau geredet und gesagt wurde, war es schwer, zwischen der persönlichen Meinung und den allgemeinen gültigen Gedanken zu unterscheiden, da beides sich gewöhnlich unentwirrbar verwickelte. Zudem wurde den Veröffentlichungen über Orgelbau vielerseits das Mißtrauen entgegengebracht, als ob sie versteckt eine Empfehlung für dieses oder jenes Haus enthielten, sehr oft mit Unrecht, manchmal mit Recht.

Darum war es an der Zeit, daß ein großes Material gesammelt wurde, aus dem die Allgemeintendenzen und Allgemeinüberzeugungen vernehmlich herausredeten. In dieser Erwägung wurde die Orgelbauumfrage mit ihren zwölf Fragegruppen versandt. Das Resultat hat die Erwartungen übertroffen. Die Übersicht, die hier gegeben wird, gründet sich auf etwa 150 ausführlich beantwortete Fragebogen, zumeist aus Deutschland, Österreich, Frankreich, Italien, der Schweiz und den Niederlanden. Manche der Antworten haben den Umfang von großen, druckreifen Abhandlungen erreicht. Welche Arbeitsleistung dieses Material darstellt, berechne man darnach, daß

die durchschnittliche Bearbeitung des Fragebogens auf etwa sechs bis zehn Stunden zu veranschlagen ist, wie von vielen Seiten bekanntgegeben wurde. Unseres Dankes mögen die, die in der Ferne mit uns gedacht, mit uns geschafft haben und jetzt zu uns reden, gewiß sein.

In der Wiedergabe wird die Nennung jedes Namens unterlassen, so schwer es mir wird, den Urhebern von Gedanken keine namentliche Anerkennung aussprechen zu können; es geschieht dies, damit alles Persönliche zurücktrete und auch der Anschein vermieden werde, als würde für den oder jenen oder diese oder jene Firma Stimmung gemacht. Die Antworten werden in der Reihenfolge der Fragen des versandten Bogens mitgeteilt.

Die Verbindung zwischen Taste und Lade.

In der Frage nach der Verbindung zwischen Taste und Lade war das Resultat der Umfrage vorauszusehen. Die Franzosen und Romanen treten für Mechanik und Barkerhebel ein; die Deutschen, Österreicher und Schweizer für Röhrenpneumatik. Dabei darf nicht verschwiegen werden, daß die deutschen Spieler, welche die Barkerpneumatik kennen, ihr fast ausnahmslos den Vorzug geben und daß unter den französischen Orgelbauern einer und der andere sich aus praktischen Gründen der Röhrenpneumatik zuwenden.

Interessant war es zu ersehen, wie man auch im Lager der Anhänger der Röhrenpneumatik die künstlerischen Vorteile der Mechanik anerkennt und die Nachteile der Röhrenpneumatik geltend macht. Bei etwa zwei Dritteln der Antworten der deutschen Sachverständigen und Spieler kehrt stereotyp der Satz wieder: »Das künstlerische Ideal für ein klares und plastisches Spiel und für elastische Präzision ist die Mechanik«, und in mehr als der Hälfte dieser Antworten wird das Prinzip, daß man die Orgeln bis zu 15 Stimmen wieder mechanisch bauen soll, nicht unsympathisch beurteilt.

Damit ist eine kritische Stimmung der Röhrenpneumatik gegenüber ausgesprochen, die erst in den letzten zehn Jahren Platz gegriffen hat. Bis dahin wurde die Pneumatik wegen ihrer vorgeblichen absoluten Präzision immer künstlerisch über die Traktur gestellt; dieses Vorurteil hat wohl ihren raschen Sieg herbeigeführt.

Des näheren wird zur Kritik der Röhrenpneumatik nicht nur ihre Trägheit auf Distanzen über 20 Meter angeführt, sondern auch die Schwierigkeiten, die sie in den Grenzen, wo sie gut funktionsfähig ist, dem Finger bereitet. Öfters kehrt der Ausdruck »tote Präzision« wieder. »Auch die bessere Röhrenpneumatik bringt mich beim Spielen immer einigermaßen außer Fassung«, schreibt ein tüchtiger Künstler; »ich halte zurück, ich eile, als müßte ich in jedem Augenblick mit dem Instrumente ringen, daß es meinen rhythmischen Intentionen gehorcht.« Ein anderer gibt seine Empfindungen folgendermaßen wieder: »Bei vielen pneumatischen Werken ist die Ansprache äußerst präzise. Tastendruck — schon ist der Ton da. Und doch, spielt man eine Komposition in raschem Tempo, ist man wie verraten und verkauft: man schleppt, eilt, spielt unkorrekt und es ist, als ob man Teig knetete. Mich hat die Erfahrung gelehrt, daß nicht die Pneumatik Schuld daran ist, sondern die Federung für die Taste.«

Gegen solche allseitige künstlerische Beobachtungen will es wenig besagen, wenn viele Orgelbauer sich baß verwundern, daß an der Röhrenpneumatik überhaupt Ausstellungen gemacht werden und wenn einer von ihnen das alte Geschichtchen ausgräbt, daß ein Spieler, der klagte, er könne auf Röhrenpneumatik nicht gut Bach spielen, darauf die wohlverdiente Antwort erhielt, er solle es nur lernen.

Bedeutsam ist aber, daß in den Kreisen derer, die Kritik üben, trotzdem fast allgemein die Überzeugung besteht, alle Aussetzungen dürften und könnten an dem Siege der Röhrenpneumatik in den Ländern, wo sie sich durchgesetzt hat, nichts ändern. »Die Zukunft gehört nicht mehr der Mechanik«, heißt es allerseits; auch die Anhänger des Barkerhebels gestehen, daß er sich die Länder, in denen er nicht heimisch ist, kaum erobern werde.

Für die Röhrenpneumatik wird angeführt:

1. Die Einfachheit der Anlage;
2. die Billigkeit;
3. die Geräuschlosigkeit, bei guten Systemen;
4. die Unabhängigkeit von der Temperatur;
5. die Vorzüge, die sie für die Anlage der Spielhülfen bietet.

Letzterer Umstand ist es, der auch romanische Orgelbauer in das Lager der Röhrenpneumatik zieht.

Die allgemeine Stimmung ist also folgende: Man erkennt der Röhrenpneumatik im allgemeinen den Sieg zu, verlangt aber eine künstlerische Vervollkommung derselben. Streng getadelt wird von denen, die auf das Wesen des Spiels eingehen, daß bei Orgelbauern und Orgelspielern die falsche Anschauung so weit verbreitet ist, diejenige Orgel spräche präzise an, deren Taste bei der geringsten Berührung den Ton erklingen läßt. Das ist Betrug. Unsere Röhrenpneumatiken haben eine so schlechte Wirkung, weil man ihnen keinen Leergang gibt, um Präzision vorzutäuschen; ohne Leergang ist ein künstlerisches Spiel aber unmöglich; dieses setzt voraus, daß der Finger ehe der Ton kommt, mit der Taste Fühlung gewinnen kann.

Als zweiter Nachteil wird die übermäßige Leichtigkeit des Druckes, den der Finger gegen die Taste auszuüben hat, allgemein geltend gemacht.

Zum dritten wird die Art der Federung beanstandet; das einfache Niederdrücken einer Feder wird dem Finger immer unsympathisch bleiben; es genügt nicht, um ihm das Gefühl der elastischen Schwere zu geben, die bei der Mechanik das Auf- und Niedersteigen der Tasten zu einander regelt, so daß ein klar gebundenes Spiel entsteht.

Viertens wird hervorgehoben, daß der Druck in den Röhren höher sein muß, als er bei kleinen und mittleren Orgeln gewöhnlich ist, wo man mit dem Wind der Pneumatik auch die Pfeifen speisen will.

Die Losung lautet also: Verbesserung der Pneumatik, und zwar nicht der Röhrenpneumatik als solcher, sondern der Taste derselben. Der »primitiven Taste« wird der Kampf angesagt. Es muß richtiger Fall und richtiger Leergang vorhanden sein und eine elastische, dem Finger zusagende Spielart erstrebt werden. Hier liegt eine Aufgabe vorgezeichnet.

Von Lösungen, die zum Ideal führen sollen, sei hier besonders diejenige genannt, die im Spieltisch ein mechanisches Hebelwerk vorsieht, das dann auf Röhrenpneumatik wirkt. Dieser Gedanke wurde von mehreren Antwortenden — auch von deutschen — vertreten. Sie verlangen an Stelle der Feder einen »belasteten Hebel für den Finger«, welches auch das System der Kraftübertragung sei.

Diese Verbindung von Mechanik und Röhrenpneumatik hätte vielleicht zudem den Vorteil, daß man auch bei Distanzen von mehr als 20 Meter Röhrenpneumatik ohne Nachteil verwenden könnte, indem man die mechanische Leitung entsprechend verlängert.

Mehrfach wird auch der Gedanke ausgesprochen, daß man bei kleinen und mittleren Orgeln die Verbindung der Taste mit der Lade mechanisch herstellen, das Regierwerk aber pneumatisch anlegen soll.

Als bestes System wird allgemein die Ausstromlade bezeichnet, obwohl die Verwendung des einströmenden Windes auch ihre tüchtigen Vertreter findet.

Der Enthusiasmus für Elektrizität ist nicht groß. Zwar lassen sich vereinzelte Stimmen vernehmen, die meinen, man solle auch die kleinsten Orgeln elektrisch bauen; aber im allgemeinen verhält man sich zur Elektrizität kühl und etwas skeptisch. »Wie lange ist sie zuverlässig?« lautet die stereotyp wiederkehrende Frage. Die Franzosen sind fast ausnahmslos geschlossen dagegen. Bei den anderen will man die Elektrizität als Notwendigkeit anerkennen, wo es sich um die Überwindung von Distanzen handelt, die jenseits des Vermögens der Röhrenpneumatik liegen, obwohl auch hier einzelne Verfechter der Elektrizität, in erster Linie die Barkermaschine in Vorschlag bringen. Über Vorzüge und Haltbarkeit eines Systems lauten die Urteile oft diametral entgegengesetzt, und dies zuweilen in Ansehung derselben Instrumente. Der eine rühmt die betreffende elektrische Übertragung als präzise, der andere ist davon nicht befriedigt; der eine preist sie als sehr haltbar, der andere konstatiert bei demselben Werk fortwährende Störungen.

Ob das rein elektrische oder das elektro-pneumatische System den Vorzug verdient, war aus den Antworten nicht zu entscheiden.

Daß aber für ganz große Werke den sich bewährenden elektrischen Systemen die Zukunft gehöre, ist für die Antwortenden aus deutschen Kreisen ausgemacht. Andererseits müssen dieselben Kreise zugeben, daß die Taste, wie sie jetzt an elektrischen Orgeln gebaut wird, für das Spiel so primitiv und ungünstig ist, als man sich nur denken kann.

Die Lade. In der Beantwortung der zweiten Frage, über Schleif- und Kegellade, erlebt man eine ähnliche Überraschung wie mit der ersten, über Traktur und Röhrenpneumatik. Die Majorität konstatiert die künstlerischen Vorzüge der Schleiflade, was Ansprache und Tonbildung betrifft. Besonders hervorgehoben wird der Einfluß der Schleiflade auf die Zungen; sehr oft betont wird die Tatsache, daß die Totalwirkung einer Orgel mit Schleifladen bedeutend besser ist als bei Kegelladen. Ein tüchtiger deutscher Organist konstatiert, »daß man bei Schleifladen einen tragenden lieblichen Ton mit nicht hauchender zischender Ansprache findet«, der der Kegellade nicht eigen ist; ein anderer geht so weit, die Kegellade für den

»Ziehharmonikaton« der modernen Orgel verantwortlich zu machen. In mehreren Antworten läßt sich der Eindruck, den die Tongabe der Silbermannorgeln auf aufmerksame Beobachter macht, herauslesen. Interessant ist, daß auch deutsche und schweizerische Orgelbauer, die mit Kegellade arbeiten, die Vorzüge der Schleiflade anerkennen. Was gegen die Schleiflade vorgebracht wird, geht oft darauf zurück, daß die Schreiber mit Schleiflade, die schlechten Laden von alten Dorforgeln meinen und die Existenz guter alter Schleifladen oder modern verbesserter Schleifladen, wie sie die Franzosen bauen, nicht kennen. Sonst würden sie nicht vorbringen, daß eine Schleiflade bei einer größeren Zahl von Registern nimmermehr ausreichenden Wind liefern kann.

Mit Recht wird aber von verschiedenen Seiten bemerkt, daß der Schleiflade von ihren modernen Verteidigern viel zum Verdienst angerechnet wird, wofür sie nichts kann, und daß ein objektives Urteil über ihren Einfluß auf die Tonbildung nur auf Grund des Experimentes abzugeben sei, bei welchem man in demselben Raum dieselben Pfeifen bald auf Schleif- bald auf Kegellade stellt, weil sonst nie sicher festgestellt werden kann, ob die klanglichen Vorzüge wirklich auf das Konto der Schleiflade zu setzen sind. In dieser Hinsicht ist es sehr wertvoll, daß einer der Antwortenden, ein Organist, der zugleich gelernter Orgelbauer ist, das Experiment mit großer Sorgfalt ausgeführt hat. Er benützte für dieselben Pfeifen bald Schleif-, bald Kegel-, bald Membranlade und mußte sich zu Gunsten der Schleiflade aussprechen, die er auch bei verbundenen Augen, wenn er nicht wußte, welche Lade gebraucht wurde, alsbald heraushörte.

Zur Erklärung des günstigen Einflusses der Schleiflade wird verschiedenes angeführt. Einer ihrer Verteidiger bemerkt: »Die Luftverdünnung in der Schleifladenkanzelle in Verbindung mit niedrig bemessenem Winddruck ist die Ursache der prompten, elastischen und tonschönen Ansprache bei den Silbermannschen und französischen Werken.« Andere machen die direkte Windzuführung geltend; wieder andere wollen annehmen, daß die Schleiflade eine Vibrations- und Resonanzfähigkeit habe, die den andern Laden nicht zukomme.

Trotz der künstlerischen Anerkennung, die man der Schleiflade zollt, ergibt sich aber aus der Umfrage, daß man in den Ländern, wo sie nicht heimisch ist, nimmermehr auf sie zurückgreifen wird. »Vom künstlerischen Standpunkt bin ich für die Schleiflade, praktisch für moderne Kegel- oder Membranlade«; so kehrt es zu Dutzenden von Malen in den Antworten wieder. Die meisten Orgelbauer sind auf den Bau von Schleifladen nicht mehr eingerichtet; sie ist teurer zu bauen und erfordert, um tauglich zu sein, eine sehr sorgfältige Ausführung; zudem bietet die Kegellade für eine billige und bequeme Anlegung des Regierwerks Vorteile, die der Schleiflade abgehen.

So lautet auch hier die Losung: Beibehaltung des Modernen, aber so, daß man damit die künstlerischen Vorzüge des Alten tunlichst zu vereinigen sucht. Man baue Kegelladen und pneumatische Laden, welcher Art sie auch seien, lege sie aber derart an, daß sie eine möglichst gerade Windzuführung zur Pfeife erlauben. Auf diesen Weg weisen mehrere

deutsche Orgelbauer. Ein Orgelbauer bemerkt, daß, wenn man die Pfeifenstellung nicht zu eng wählt, zuletzt jede Lade gute Resultate geben könne.

Die Disposition.

Über die Dispositionen ist das Urteil im allgemeinen ziemlich einheitlich. Es wird festgestellt, daß die Dispositionen der letzten dreißig Jahre dem Wesen der Orgel nicht mehr entsprachen, daß aber seit einigen Jahren sich eine Tendenz zum Besseren bemerkbar macht. Von allen Seiten werden mehr gemischte Stimmen verlangt; dafür solle man weniger dicke Achtfüße bauen und sparsamer mit dem Disponieren von sechzehnfüßigen Stimmen auf den Manualen umgehen. Man will wieder eine an schönen Obertönen reiche Orgel. Ebenso tritt man allgemein für eine reichlichere Besetzung der Manuale mit guten Rohrwerken ein. Mehrfach bemerkt wird, daß zur richtigen Verbindung von achtfüßigen Grundstimmen und Mixturen mehr vierfüßige Stimmen als bisher gebaut werden müssen. Diese Prinzipien sollen nicht nur für größere und mittlere, sondern auch für kleinere Orgeln zur Anwendung kommen. Auch für Orgeln von zehn Stimmen soll bereits eine Mixtur und eine Zunge vorgesehen werden. Im großen und ganzen haben wir also eine Rückkehr zum alten Ideal der Orgel zu konstatieren; man hat gesehen, daß die einzig mit Grundstimmen gesättigte Orgel unvollständig ist.

Was die Verteilung der Stimmen auf die Manuale betrifft, so stehen zwei Auffassungen noch etwas ungeklärt neben einander. Für die eine sind das zweite und das dritte Klavier nur Verkleinerungen des Hauptwerks; für die andere soll jedes Manual eine Individualität darstellen, wobei die zahlenmäßige Abstufung der Klaviere ganz zurückzutreten hat. Im allgemeinen aber spricht man sich für eine reiche Besetzung der Nebenklaviere aus. Am zurückhaltendsten ist in dieser Hinsicht der Norden Deutschlands.

Von großem Werte sind die eingesandten Dispositionen, da hier jeder ohne Rücksicht auf die Kosten, rein nach dem ihm vorschwebenden Ideal entwerfen konnte. Die Franzosen bevorzugen die Zungen auf Kosten der Mixturen und Grundstimmen; typisch sind in dieser Hinsicht die Dispositionen der südfranzösischen Orgelbauer. Die Italiener legen großen Wert auf die Mixturen, die Ripieni, wobei aber die Zungen ziemlich, wenn nicht ganz, vernachlässigt werden; die Deutschen lassen Zungen und Mixturen praktisch stark zurücktreten, auch da, wo man es nach den ausgesprochenen Prinzipien anders erwarten sollte. In der Besetzung des Pedals weisen die deutschen Dispositionen einen Überfluß von sechzehn- und achtfüßigen Grundstimmen auf, neben dem sich die französischen und englischen Pedale fast arm ausnehmen.

Daß auch die kleinste Orgel — sogar die, welche weniger als zehn Stimmen hat — zweimanualig anzulegen ist, wird allgemein als Prinzip aufgestellt, wenn sich auch Stimmen vernehmen lassen, die 10 Register noch auf einem Klavier disponieren wollen. Mit 30 Registern läßt man gewöhnlich die dreimanualige Orgel beginnen. Ob vier und fünf Manuale für größere Orgeln allgemein als zweckdienlich angesehen werden, läßt sich aus den Antworten nicht mit Sicherheit herauslesen. Hervorragende Organisten sind der Meinung, daß bis zu 70 Stimmen drei Klaviere,

welche drei gut ausgeprägte Klangpersönlichkeiten darstellen, vollauf genügen und daß mit der Anlage von vier und fünf Klavieren oft Mißbrauch getrieben werde.

Das Schwellwerk.

Was den Schwellkasten angeht, so läßt sich zwar mancherorts noch die alte Anschauung vernehmen, daß eine kleine Orgel und besonders eine Kirchenorgel keinen Schwellkasten brauche; einer der Antwortenden bezeichnet die Anbringung eines Schwellkastens bei kleinen Orgeln geradezu als einen Unfug. Aber im allgemeinen hat sich das Prinzip doch durchgesetzt, daß jede Orgel einen gutgebauten und gutbesetzten Schwellkasten haben soll. Geteilte Ansichten herrschen noch darüber, ob bei drei Klavieren zwei in den Schwellkasten gehören. Hervorragende Spieler meinen, daß im allgemeinen auch da ein Schwellkastenklavier genüge, besonders wenn die Orgel in einem Kirchenraum steht; einige Orgelbauer weisen auf die Gefahr hin, die für den Ton entsteht, wenn im Innern der Orgel zu viel Holz steht. Über die Frage, ob man ganze Werke in den Schwellkasten stellen solle, wird zurzeit noch heftig diskutiert; die Frage kommt hauptsächlich für große Orgeln in Konzertsälen und für ganz kleine in Betracht.

Am stärksten macht sich die Divergenz in den Prinzipien der Dispositionen naturgemäß bei kleinen Orgeln bemerkbar. Die Entwürfe, die für 10, 15 und 20 Stimmen eingesandt sind, gehen am weitesten auseinander. Bei deutschen Dispositionen tritt gerade hier das zweite Klavier ganz hinter dem ersten zurück, während die Franzosen es gewöhnlich numerisch stärker besetzen und immer eine Zunge, oder eine Zunge und Mixtur darin vorsehen. In deutschen Orgeln disponiert man das zweifüßige Register, die Zunge und die Mixtur zuerst auf dem Hauptwerk und versieht das zweite Klavier erst bei wachsender Registerzahl mit solchen Stimmen.

Bei dreiklavierigen Orgeln sehen die französischen und englischen Dispositionen auf Vollständigkeit des ersten und dritten Klavieres und lassen dafür das zweite unvollständig, so daß es oft nur die Hälfte der Stimmen des dritten aufweist; sie tun dies in der Überzeugung, daß das zweite Klavier durch die Koppel an das dritte vollständig wird. Bei den deutschen, österreichischen und schweizerischen Entwürfen stufen sich die Klaviere in der Reihenfolge erstes, zweites und drittes ab, wobei von den zwei Nebenklavieren keines vollständig ist und das dritte, das Schwellkastenklavier, sehr oft ganz verkümmert bleibt. Das Prinzip, welches auch in Deutschland immer mehr Raum gewinnt, daß das volle Werk der Orgel mit dem Schwellkasten des gekoppelten dritten oder zweiten Klaviers deutlich zu beeinflussen sein soll, wird durch diese Dispositionen also praktisch negiert.

Die Oktavkoppeln.

In der Frage der Oktavkoppelungen sind die meisten Antwortenden der Ansicht, daß dieselben besonders in kleinen und mittelgroßen Orgeln nicht zu verwerfen sind. Als künstlerisch unanfechtbar wird jedoch nur diejenige Superoktavkoppel bezeichnet, bei der noch eine obere Oktave real durchgeführt ist. Interessant ist, daß die früher allgemein übliche Oktavkoppelung, die die obere Oktave des ersten Manuals mitnahm, sehr angefochten wird, weil sie eine rohe Wirkung hervorbringt; ebenso wird die Pedalsuperoktavkoppel, welche die obere Oktave des Pedals mitnimmt, als unkünstlerisch

und wenig brauchbar verworfen. Die Sub- und Superoktavkoppeln sollen, nach einer öfters ausgesprochenen Ansicht, auf die Nebenklaviere beschränkt bleiben, wo sie sich weniger bemerkbar machen können. Man will also vom Hauptwerk die obere und die untere Oktave der Nebenklaviere mitnehmen. Ein Orgelbauer schlägt vor, die Oktavkoppelungen so anzulegen, daß sie sich betätigen, sowohl wenn man auf dem Nebenklavier selbst spielt, als auch, wenn man das erste Klavier an das betreffende Nebenklavier koppelt; ferner sollen die Superoktavkoppeln des dritten oder des zweiten und dritten auch durch die Koppelung des Pedales an das betreffende Klavier in Tätigkeit gesetzt werden können, wodurch der Baß einen ausgezeichneten Strich und eine wundervolle Klarheit erhält. Über den Effekt solcher Oktavkoppelungen haben sich Orgelspieler, die sie erprobt haben, sehr anerkennend ausgesprochen und ihnen eine große Bedeutung besonders für kleinere Kirchenorgeln zuerkannt. Nicht verschwiegen sei, daß Oktavkoppeln von manchen Künstlern überhaupt verworfen werden.

Transmittierung. Hinsichtlich der Transmissionen sind, nach den eingelaufenen Antworten, folgende Unterschiede zu machen. Die Transmission in dem gewöhnlichen Sinn besteht darin, daß man zur Vervollständigung eines Klavieres eine oder mehrere Stimmen eines andern auf demselben spielbar anlegt oder das Pedal in derselben Art durch Manualstimmen ergänzt. Von dieser Transmission ist zu unterscheiden die Kombination von Stimmen, bei welcher die Oktavenreihen eines Registers in anderen Fußtönen zur Herstellung neuer Register verwandt werden, wobei zuweilen eine drei- und vierfache Verwendung derselben Pfeifenreihe vorgesehen ist.

Das Prinzip der »kombinierten Stimmen« wird in verschiedener Art verfochten. Die begeistertsten Anhänger erblicken darin eine Umwälzung des gesamten Orgelbaues und wollen es auf alle Orgeln, große und kleine, angewandt wissen. Andere sehen darin nur einen Notbehelf, um kleinen und in kleinen Räumen unterzubringenden Instrumenten eine größere Stimmenzahl geben zu können. Im allgemeinen herrscht wenig Begeisterung für kombinierte Stimmen. Man beharrt bei der Meinung, daß man auf diesem Wege von der wahren, reellen Kunst abkomme und Scheinorgeln baue, wobei eine charakteristische Ausprägung der einzelnen Stimme, weil ja dieselbe Pfeifenreihe bei den verschiedenen Registern dienen muß, unmöglich sei.

Die Transmission, bei welcher das Register als Ganzes noch von einer andern Klaviatur aus spielbar sein soll, wird im großen und ganzen als ein Behelf bei kleinen Orgeln zwar nicht gutgeheißen aber geduldet. Man glaubt die Überführung zur Lösung der Pedalfrage bei kleinen Werken verwenden zu können. Aber immer und immer wird darauf aufmerksam gemacht, daß die Duldung der Überführung sich in den engsten Grenzen halten müsse, weil es zuletzt auf das Zusammenlügen eines Werkes hinauslaufe. Man verlangt, daß in den Dispositionen die transmittierten Stimmen nicht doppelt, sondern nur einfach gezählt werden dürfen, damit auf diesem Gebiet nicht wie bisher eine Art von unlauterem Wettbewerb mit fingierten Registerzahlen getrieben werde.

Um etwas ganz anderes handelt es sich bei der konsequenten Transmission, die sich zum Zweck setzt, jede Stimme von jeder Klaviatur aus

spielbar zu machen. Damit würde die Disposition einer Orgel überhaupt aufgehoben. Der Organist verfügt über so und so viel Stimmen, die er jedesmal nach Gutdünken und Bedürfnis auf die verschiedenen Klaviaturen verteilt. Dieses Ideal wird als »freie Klaviatur« bezeichnet und von einigen Orgelspielern mit Vehemenz verfochten. Andere gehen nicht so weit und verlangen nur die Möglichkeit, gewisse Solostimmen von allen Klaviaturen aus spielen zu können.

Der Orgelklang.

In der Beurteilung des Klanges der modernen Orgel herrscht für Lob und Tadel eine Einmütigkeit, wie sonst in keinem Punkte. Das Lob, um das Gute vorweg zu nehmen, bezieht sich auf die Intonation der Einzelstimmen, die viel charakteristischer geartet sind, als auf der alten Orgel. Der Tadel bezieht sich auf die Ensemblewirkung. Besonders ausgeprägt ist diese Kritik bei den deutschen und österreichischen Sachverständigen. Es gibt kaum einen unter ihnen, der sich nicht über das Forte und das volle Werk der modernen Orgel beschwerte. Es sind immer dieselben Ausdrücke, die verwandt werden: zu stark; zu dumpf; zu stumpf; zu dröhnend; zu vollblütig; zu grob. Sehr fein sagt ein romanischer Organist: »Die meisten Orgelbauer verwechseln Lärm und Tonfülle.« Wichtig ist, daß auch die Orgelbauer diese Kritik aussprechen.

Die unbefriedigende Trübung des Zusammenklanges der Stimmen wird auf verschiedene Umstände zurückgeführt, wobei der eine dies, der andere jenes mehr betont. Sehr oft wird das Dominieren der scharfen Streicher dafür verantwortlich gemacht; ferner wird allgemein die Schärfe und die schlechte Komposition der gemischten Stimmen angeführt, die das Fehlen reicher und schöner Obertöne verschulden. »Unsere Mixturen haben keinen Glanz und Silberklang« schreibt ein bekannter Organist. Auch auf die schlechte Qualität unserer Prinzipale wird hingewiesen. Man könne sich leicht davon überzeugen, wenn man einmal Prinzipal 8, Oktav 4, Oktav 2 zusammen ziehe und sich das Resultat anhöre.

Wenn hiernach das allgemeine Urteil lautet, daß wir den wahren Orgelglanz für das Orchestrale verloren haben, so muß doch bemerkt werden, daß nicht alle diesen Wandel in derselben Art beklagen. Aus den Antworten ist herauszulesen, daß es heute nicht eine, sondern zwei Auffassungen der Orgel gibt: eine, die das Orchestrale an sich perhorresziert und die andere, die darin eine Entwicklung zu einem zweiten Orgeltypus sieht. Die Alternative heißt: Kirchenorgel oder Konzertorgel.

Für die Scheidung sprechen sich einige Orgelspieler aus. Einer von ihnen schreibt: »Ich stehe nicht an zu erklären, daß eine völlige Trennung der Kirchenorgel von der Konzertorgel kommen muß und wird, so daß beide Instrumente kaum noch eine Ähnlichkeit miteinander aufweisen werden.« Andere wollen die Trennung zwar auch, aber nicht in so scharfer Form. Die Allgemeinheit aber verwirft die Unterscheidung und tadelt es bei jeder Orgel, wenn sich das Dominieren von Charakterstimmen, die ohne Rücksicht auf den Gesamtklang intoniert sind, zu stark bemerkbar macht. Sie will nur ein Orgelideal gelten lassen: das Instrument, das zwar moderne Charakterstimmen enthält, aber in solcher Abtönung, daß sie die weiche Fülle und Tonschönheit des vollen Werkes nicht beeinträchtigen. Daß es sich für uns um eine Versöhnung zwischen alter und

moderner Orgel handelt, wird allgemein zugestanden. Ein Organist schlägt vor, das Hauptmanual und das Pedal in der alten weichen Klangfarbe zu halten und die Nebenmanuale modern zu gestalten.

Winddruck und Mensuren. Allgemeine Übereinstimmung herrscht weiter in der Konstatierung, daß die angefochtene Gesamtklangwirkung zwar zum Teil eine Folge der modernen Dispositionsart ist, daß aber Winddruck und Mensuren in ungleich höherem Maße dafür verantwortlich zu machen sind. Winddruck zu stark, Mensuren zu eng, Aufschnitt zu hoch: diese Konstatierungen kehren immer und immer wieder, so daß die vergleichende Lektüre der Antworten in diesen Partien geradezu monoton wurde.

Die Klagen sind nicht unberechtigt. Aus den Angaben der Orgelbauer geht hervor, daß der Durchschnittsdruck, mit welchem intoniert wird, etwa 100 *mm* Wassersäule beträgt, während Silbermann mit 65 und 70 *mm* arbeitete. Die engen Mensuren und der hohe Aufschnitt sind nur eine Konsequenz des hohen Druckes, da sich die Konstruktion der Pfeife nach dem Winddruck zu richten hat. So sind wir zu den engen hochaufgeschnittenen Pfeifen gekommen, die den harten unerträglichen Ton in der Höhe verschulden; die alten Mensuren sind, mit Ausnahme der Prinzipale, bedeutend weiter und alle tiefer aufgeschnitten. Abnormer Winddruck, abnorme Pfeifen ... an diesem Elend krankt unsere Orgelbaukunst. Es ist eine Beruhigung, daß es einmal allgemein ausgesprochen wurde.

Warum ist man zu diesem Winddruck gelangt? Weil man starktönende Orgeln verlangte und weil man die Präzision in einem unnatürlich plötzlichen Tönen der Pfeife suchte. »Der Revident,« so schreibt ein Orgelbauer, »setzte sich an die Orgel, und wenn er nur mit dem Finger über die Taste strich, mußte der Ton schon da sein.« Um solche Forderungen zu befriedigen, blieb nichts anderes übrig, als die Pfeife zu vergewaltigen und ihr durch hohen Winddruck den Ton zu entreißen statt ihr zu gestatten, ihn natürlich anzusetzen, was immer einen kleinen Bruchteil von Zeit erfordert, ob es sich um eine von Menschenmund angeblasene Pfeife oder um eine handelt, die auf der Lade steht. »Durch den zu hohen Winddruck ist das unnatürlich unartikulierte, polternde Eintreten des Tones verschuldet«, schreibt ein bekannter Spieler, »auch die Zischgeräusche, die ihn begleiten, sind davon herzuleiten.«

Eine zweite Verleitung zu hohem Winddruck lag in der Verwendung der Röhrenpneumatik. Für kleine Orgeln, besonders da man ja auf Ersparnis sehen muß, ist das Nächstliegende, mit einem und demselben Wind zu wirtschaften und die Pfeifen unter demselben Druck wie die Pneumatik arbeiten zu lassen. So kommt es, daß viele kleine und mittlere Orgeln einen Winddruck von bis zu 110 *mm* aufweisen.

Die allgemein ausgegebene Parole lautet: zurück zu niederem Druck, zu weiter Mensur, zu niederem Aufschnitt. Hinsichtlich der Mensuren meinen manche Kenner, daß nicht nur die Mensuren an sich, sondern auch die Mensurprogressionen falsch sind.

Als Normaldruck wird für die Grundstimmen 80—85 *mm* und für gemischte Stimmen 70—75 *mm* angegeben. Für Zungen werden 100—120 *mm* als das Günstigste vorgeschlagen; jedoch wollen manche für einzelne Zungenstimmen, bis zu 150 *mm* gehen. Mit dem niedrigsten Winddruck arbeiten

heutzutage einige italienische Orgelbauer. Einer unter ihnen gibt für Grundstimmen 45—50 *mm*, für Solo- und Zungenstimmen 60—80 *mm* an.

Einer vernünftigen Winddruckdifferenzierung wird allgemein das Wort geredet, wie es ja auch das natürlichste ist, daß jede Pfeifenart ihren günstigsten Wind bekomme. Jedoch werden die Mehrkosten, die diese Trennung für Gebläse, Windleitungen und Laden verursachte, allseitig mit einiger Verzagtheit geltend gemacht. Erfreulich ist die Einsicht, daß es ein Verbrechen ist, kleine Orgeln mit dem hohen Druck der Röhrenpneumatik zu intonieren. Als mittlerer Winddruck, bei welchem, wenn nur ein Druck zur Verfügung steht, Grundstimmen, Mixturen und Zungen gut geraten, wird 80—85 *mm* angegeben; doch wird man bei pneumatischen Orgeln für die Zungen gewöhnlich den Wind der Röhrenpneumatik benutzen. Interessant ist, daß Kenner der Rohrwerke die Forderung aufstellen, man solle in größeren Orgeln nicht nur moderne Zungen mit hohem Druck bauen, sondern auch solche, die nur bis 85—90 *mm* intoniert sind und den weichen Klang der alten Trompeten aufweisen. Besonders gerühmt werden die weichen englischen Trompeten.

Im allgemeinen wird das Prinzip aufgestellt: je weiter und größer die Pfeife, desto geringer der Druck. Dabei berührt es merkwürdig, daß trotzdem von manchen Antwortenden vorausgesetzt wird, daß das Pedal stärkeren Wind bekomme als die Manuale. Andere hinwiederum wollen auch für die Grundstimmen des Pedals nicht über 80 *mm* hinausgehen und berichten von besonders klaren und vollen Pedalen, die sie damit erzielt haben.

Eine besondere Winddruckdifferenzierung wendet ein französischer Orgelbauer an, indem er seine Laden dreifach teilt, so daß die tiefe Lage des Registers einen geringen Druck und große Windzufuhr, die Mittellage etwas höheren Druck und geringere Windzufuhr und die obere hohen Druck und ganz wenig Wind bekommt. Die Resultate dieser Differenzierung sind sehr gut, besonders für die schöne Ansprache; aber die Kosten stellen sich entsprechend hoch.

Öfters wird in den Antworten ausgeführt, daß sich der Winddruck nach dem Raume zu richten habe, so daß man für große Räume hohen Druck anwenden müsse, um einen füllenden Klang zu erzielen. Andere sind der Meinung, daß der Raum für den Druck, mit dem man Grundstimmen und Mixturen speist, nicht in Betracht komme, sondern daß man eine viel schönere Fülle erzielt, wenn man die Mensuren für große Räume etwas weiter nimmt und eine reichliche Windzufuhr vorsieht.

Aus den Antworten ergibt sich jedenfalls so viel, daß man bei der Winddruck- und der Mensurenfrage im Zentrum des Problems steht und daß die Zeiten vorüber sind, wo man die Entscheidung in dieser Sache einfach den Orgelbauern überließ; jedoch zeigt sich, daß eine Reihe von Sachverständigen in diesem Punkte ganz unorientiert ist. Es lassen sich auch etliche Stimmen vernehmen, die jetzt noch meinen, die Winddruck- und Mensurenfrage brauche die Experten nicht zu beschäftigen.

In der Mensurenfrage wird von verschiedenen Seiten darüber Klage geführt, daß so viele Orgelbauer ihre Pfeifen nicht mehr selber machen, sondern sie aus Fabriken beziehen und dann eben die Mensuren und

Aufschnitte nehmen, die gerade gang und gäbe sind, statt selber künstlerisch zu experimentieren und schöne und erprobte alte Mensuren zu kopieren. Zuletzt ist ja die Mensurenfrage nicht ein Problem der höheren Mathematik und Physik, wie es manchmal scheinen könnte, sondern des einfachen künstlerischen Versuches und der Nachahmung.

»Mensur, Winddruck und Intonation in Harmonie zu bringen,« darin liegt, nach dem Worte eines der Antwortenden, die Aufgabe, die sich dem Orgelbau stellt, wenn er wieder klangvolle und schöne Instrumente schaffen will.

Das Pedal. In der Pedalfrage gehen die Meinungen sehr auseinander, zunächst was den Umfang anlangt. England, Frankreich, Italien, die Schweiz und die südlichen deutschen Länder sind im allgemeinen dafür, daß jede Orgel, ob klein oder groß, dasselbe Pedal, und zwar das zu 30 Tasten (C-f) besitze, wobei einige sogar C-g verlangen. Der Norden will sich für mittlere und kleinere Werke mit einem Pedal mit 27 Tasten (C-d) begnügen und C-f nur bei großen Werken zur Anwendung gebracht wissen. Einen Sinn hat diese Unterscheidung — wie öfters bemerkt wird — nicht, da die modernen Komponisten alle Pedal bis f voraussetzen und doch nicht ausschließlich auf großen Orgeln gespielt werden wollen. Die Mehrkosten für das Pedal mit 30 Tasten sind so gering, daß man den Widerstand von hieraus nicht versteht.

Es ist vielmehr durch vorausgesetztere Pedalmensuren bedingt. »Wie kann man mir zumuten, ein Pedal von C-f zu spannen«, antwortet entrüstet ein nordischer Organist. Die Aufregung versteht sich, wenn man bedenkt, daß er das alte königl. preußische Pedalmaß von 1876 als zu Recht bestehend im Sinn hat, das so weit ist, daß zum Erreichen des f allerdings Kunstsprünge nötig sind. Dort werden von C-d 112 *cm* vorausgesetzt. Die neue preußische Verfügung von 1904 sieht 104 *cm* für dieselbe Tastenreihe an; das Mechelner Maß — auf dem Katholikentag zu Mecheln anno 1864 aufgestellt — gibt für 27 Tasten 97½ *cm* an, was für 30 Tasten 110½ *cm* macht; die modernen französischen Pedale sind noch etwas enger.

Diejenigen, die auf die Pedalmaßfragen näher eingehen, sprechen sich im allgemeinen für das Mechelner Maß aus. Vom Norden aber geht der Angstruf aus, die Pedale könnten zu eng und die Tasten zu schmal werden. Daß die Pedale zu Bachs Zeiten noch enger und schmäler waren, als die Mechelner und er dagegen nichts einzuwenden hatte, sondern darauf wohl auch nach modernen Begriffen erträglich gespielt haben wird, scheint manchem tüchtigen Beantworter des Fragebogens nicht gegenwärtig gewesen zu sein.

Die Lösung der Mensurenfrage ist eng verquickt mit der Entscheidung der Alternative: gerades oder geschweiftes Pedal. Wird das geschweifte im Prinzip angenommen, so spielen die großen Verhältnisse keine so bedeutende Rolle mehr, weil der Fuß durch die Schweifung auch größere Spannung leicht überwindet. Der Fragebogen läßt erkennen, daß auch in denjenigen Ländern, wo dieses Pedal nicht heimisch ist, die Stimmung dafür in den letzten Zeiten ungeheuere Fortschritte gemacht hat. Auch solche, die ein derartiges Pedal praktisch nicht kennen, sprechen es unumwunden aus, daß es sich durch die natürliche Überlegung empfiehlt.

So ist eine Majorität für das geschweifte Pedal zustande gekommen, an die noch vor wenigen Jahren nicht zu denken gewesen wäre.

Für die Lage des Pedals zum Manual halten die meisten noch an dem Dogma fest, daß c unter c liegen müsse; die entschiedenen Anhänger des Pedals von 30 Tasten bemerken jedoch, daß das Verlassen dieses Grundsatzes sich rechtfertigen lasse und es wohl angängig sei, die Mitte des Pedals und des Klaviers übereinanderfallen zu lassen, weil ja sonst die obere Hälfte der Pedalklaviatur viel umfänglicher werde als die untere.

In bezug auf das Einschieben des Pedals unter die Klaviere lassen sich Stimmen vernehmen, die ein etwas tieferes Einschieben — wie es etwa die Franzosen üben — für das bequeme Spiel für vorteilhaft anerkennen.

Die Manuale.

In der Beantwortung der Frage der Manualmaße, wird ausnahmslos darauf gedrungen, daß man die Klaviere so eng als möglich übereinanderlege, damit der Klavierwechsel tunlichst erleichtert werde. Bekanntlich hat sich schon Bach für dieses Prinzip ausgesprochen. Aber die wenigsten ziehen aus dieser Forderung die Konsequenz, daß man dann auch die Tasten etwas verkürzt baue, wie man es noch vor vierzig Jahren tat.

Hinsichtlich des Umfanges der Klaviatur und der Breite der Taste verlangen die einen ein genaues Kopieren der Maße des modernen Konzertflügels; andere weisen darauf hin, daß das Legatospiel auf der Orgel mit seinen gehaltenen Noten und Fingersubstitutionen ungemein erleichtert wird, wenn die Taste etwas verschmälert ist, wobei sie sich auf die alten Klaviaturmaße berufen können. Jedenfalls liegt darin mehr Überlegung als in der Forderung der Annahme der Klaviaturmaße der Konzertflügel. Es ist selbstverständlich, daß sich die Maße einer Klaviatur nach der Eigenart des darauf geübten Spieles zu richten haben. Der Einwand, daß die Gewöhnung der Klaviaturmaße unserer Flügel für das Spiel auf einer etwas engeren Orgelklaviatur ein Hemmnis bilden, ist durch zahlreiche Erfahrungen widerlegt und dürfte bei dem einfachsten Versuch in sich selbst zusammenfallen.

Die Einheitsbestrebungen.

Eine völlige Einigung ist also in Spieltischmaßen nicht erzielt worden, wenn sich auch die Richtlinien einer kommenden Einigung viel deutlicher abheben, als man es erwartet hätte. Wie steht es mit der »Stimmung«, die Spieltischmaße von den Behörden reglementieren zu lassen? In den Antworten treten ja und nein einander schroff und in gleicher Anzahl entgegen. Viel Vertrauen auf die Möglichkeit, auf diese Art zu einer Einheit zu kommen, herrscht aber nirgends. Vielfach wird ein Mittelweg gesucht. Man wünscht, daß die Sachverständigen sich zuvor einigen und hofft, daß dann das als gut Erkannte mit der Zeit sich überall von selbst durchsetzen werde, so daß von den Behörden also nur das eine verlangt zu werden brauchte, der Ausführung dessen, was dieser weitere Sachverständigenkreis als einfach und praktisch empfehle, keine Schwierigkeiten in den Weg zu legen und erlauben zu wollen, daß dieses sich neben den zurzeit bestehenden Bestimmungen Geltung verschaffe.

Sehr beherzigenswert ist, was manche über das Maß der zu erzielenden Einheitlichkeit anführen. Sie meinen, man solle den Begriff der Einheitlichkeit nicht überspannen und Zustände zu schaffen suchen, die

etwa auf die reisenden Orgelkünstler zugeschnitten erscheinen, insoferne diese verlangen, überall gleiche Maße und Einrichtungen zu treffen, welche sie der Eingewöhnung auf fremden Instrumenten entheben. Die Einheitsbestrebung hat mit solchen Forderungen nichts zu tun; sie verlangt nur, daß das allgemein als praktisch Anerkannte sich überall durchsetzen könne. Daß ein richtiger Künstler sich auf einer jeden einigermaßen vernünftig gebauten Orgel bald zurechtfindet, wenn sie auch andere Klaviaturen und Pedale hat, als die, welche er gewohnt ist, muß als selbstverständlich gelten.

So wäre das Resultat der Antworten also dieses, daß im Interesse einer zu erstrebenden Einheit die Behörden in den Ländern und Distrikten, wo offizielle Bestimmungen bestehen, diese erweichen möchten, um so dem, was anderswo als praktisch erkannt worden, die Gelegenheit zu geben, sich erproben zu lassen und sich dann, wenn es wirklich praktisch ist, durchzusetzen.

Die Spielhülfen. Zur Klassierung der Antworten auf die Frage nach der Spieltischeinrichtung sei unterschieden zwischen dem, was an Spielhülfen verlangt wird und der Art, wie man sich die Anlage des Geforderten denkt.

Verlangt wird allseitig eine Vereinfachung des Spieltisches. Man findet, daß besonders mittlere und kleinere Orgeln mit allen möglichen und dabei auch manchen unnützen Zügen und Druckknöpfen überladen sind, die oft in schreiendem Gegensatz zur Zahl und zur Qualität der Stimmen stehen.

Die Chorzüge, auf die man vor einigen Jahren so großes Gewicht legte, sind vollständig in Mißkredit gekommen.

Dasselbe Los teilen die festen Kombinationszüge. »Nicht der Orgelbauer, sondern ich registriere,« sagt ein energischer Herr: andere drücken dasselbe weniger drastisch, aber doch ebenso entschieden aus.

Der Registerschweller wird von manchen als Teufelswerk bekämpft, von andern als notwendiges Übel betrachtet, von den meisten aber als ein brauchbares Hilfsmittel anerkannt, wenn es richtig angelegt und vernünftig angewandt wird. Besondere Vorteile erkennt man ihm für die Begleitung von Kantaten, Passionen und Oratorien zu, wo die Staffeln in der sich verändernden Klangfarbe und Klangstärke durch die Singstimmen und das Orchester verdeckt werden.

Allgemein gebilligt werden die freien Kombinationen, die die festen vollständig überflüssig machen. Auch Franzosen und Italiener erkennen den Wert dieser Einrichtung an. Hingegen macht sich in deutschen Ländern eine Stimmung für die Einführungstritte der Mixturen und Zungen, besonders bei größeren Orgeln, bemerklich.

Die Situation ist also viel geklärter als man hätte annehmen sollen. Für die konstituierenden Spielhülfen der zu bauenden Orgeln werden einzig und allein freie Kombinationen und Registerschweller angesehen; bei großen Werken werden etwa noch Einführungstritte für Mixturen und Rohrwerke in Betracht kommen. Alles andere soll als mehr oder weniger überflüssige Zutat gelten.

Über die Zahl der erforderlichen freien Kombinationen denkt man verschieden. Manche wollen mit einer, bei größeren Orgeln mit zweien

auskommen; andere verlangen vier bis sechs Reihen. Diese letztere Forderung erklärt sich aus dem Umstand, daß der Knopf, der die freie Kombination zur Tätigkeit ruft, gewöhnlich so angelegt ist, daß er auf sämtliche Klaviere und das Pedal zusammen wirkt, wobei dann allerdings zu mehrmaligem Klangwechsel mehrere freie Kombinationen notwendig sind.

Die meisten Antwortenden setzten diese Art der Einrichtung als so notwendig und selbstverständlich voraus, daß sie die Erwägung gar nicht anstellen, wie viel besser eine freie Kombination ausgenutzt wird, wenn sie so angelegt ist, daß sie auf jedem einzelnen Manual und dem Pedal isoliert eingeführt werden kann oder nach Belieben, durch einen weiteren Knopf, auf sämtlichen Klaviaturen zugleich in Aktion tritt. Nur eine Minderheit erwägt die Vorteile dieser Einrichtung, wonach also jedes Klavier und das Pedal seinen eigenen freien Kombinationsknopf hätte und zugleich ein Knopf vorgesehen wäre, der die ganze Orgel auf freie Kombination stellt.

Die Frage, ob vom künstlerischen Standpunkt aus nicht diejenige Spielhülfe am vorteilhaftesten ist, die zu einer gezogenen Registrierung neue Stimmen hinzu- oder abtreten läßt, ohne die gezogene Registrierung aufzuheben, wird allgemein als prinzipiell sehr wichtig bezeichnet, insoferne sie eine Klangfarbenänderung ohne zwischengehende Unterbrechung ermöglicht, wie sie in den Kunstwerken gewöhnlich verlangt wird, da ja diese viel mehr und viel häufiger auf Modifikation einer Klangfarbe und Rückkehr in die erste Registrierung als auf fortlaufenden Wechsel von Klangfarben reflektieren.

Es verdient bemerkt zu werden, daß von den Orgelbauern nur ganz wenige die Bedeutung dieser Frage erkannt haben; eine ganze Reihe von ihnen antwortet, daß sie den Nutzen solcher Anlagen nicht einsehen können. Daraus geht hervor, wie unrecht man tat, die Anlage des Spieltisches denjenigen zu überlassen, die vielfach nur technischen, aber nicht künstlerischen Erwägungen in ihrem Denken Raum geben können.

Über die Art dieser Spielhülfe werden zwei technisch und künstlerisch erprobte Vorschläge gemacht. Der eine geht dahin, daß man zwei Reihen freier Kombinationen vorsehen solle: eine, welche die gezogenen Register aufhebt, eine andere, welche die präparierten zu den gezogenen Registern hinzutreten läßt. Der zweite Vorschlag sieht die doppelte Verwendung derselben Reihe von freien Kombinationen vor; durch einen vorher gezogenen Knopf, der die Handregistrierung fest oder labil macht, soll bewirkt werden, daß, wenn man dann die freie Kombination einführt, die präparierte Registrierung entweder zur bestehenden hinzutritt oder sie ablöst, je nachdem man der gezogenen Registrierung durch den Knopf festen oder labilen Charakter gegeben hatte.

Zur Anlage des Registrierschwellers wird bemerkt, daß er nur dann wirklichen Wert hat, wenn er mit einem Knopf in Verbindung steht, der erlaubt, ihn so wirken zu lassen, daß er die gezogene Registrierung und die freie Kombination entweder aufhebt oder ergänzt.

Ferner wird verlangt, daß die Reihenfolge des Eintritts der Register nicht vom Orgelbauer allein, sondern vom Künstler, im Einvernehmen mit

diesem entworfen werde, damit die Steigerung schön und wirkungsvoll ausgedacht sei.

Unter den Künstlern selber herrscht aber über die im Registerschweller vorzusehende Steigerung keine einheitliche Auffassung. Die einen denken sie so, daß sie innerhalb der einzelnen Klaviere verläuft; damit wird aber die Möglichkeit eines lückenlosen Crescendos aufgegeben. Für die anderen besteht das Ideal gerade in dem lückenlosen Crescendo der Gesamtorgel; sie wollen also auf den gekoppelten Klavieren die Stimmen ohne Rücksicht auf das Steigen in den Einzelklavieren so eintreten lassen, daß daraus das schönste Gesamtcresendo, dessen die Orgel fähig ist, resultiert. Beide Anlagen lassen sich begründen; die zweite ist am empfehlenswertesten, weil es sich bei Anwendung des Registrierschwellers gewöhnlich um das Gesamtcrescendo handelt.

Sehr beherzigenswert ist ein Vorschlag, der diesen Widerstand der Prinzipien aufhebt. Er geht dahin, daß über den Registern Knöpfe angebracht werden, mit denen sich der Spieler nach Belieben jedesmal das Crescendo, daß er mit dem Registerschweller realisieren will, selber einstellt, sowohl was die Reihenfolge der Stimmen als was die Anwendung der Koppeln betrifft. Ist dies ausführbar — und unsere Orgelbauer versichern uns ja, daß der Technik nichts unmöglich ist — so ist der Registrierschweller mit einem Schlage etwas ganz anderes geworden, als er war und stellt ein künstlerisches Hilfsmittel ersten Ranges dar.

Die Tendenz, die in den verlangten Spielhülfen zu Tage tritt, läßt sich also in zwei Sätzen zusammenfassen. Der erste lautet: Los von dem Prinzip der festen, unveränderlichen Kombinationen, sogar für den Registerschweller. Der zweite verlangt, daß freie Kombinationen und Registerschweller so aufgelegt werden, daß sie die gezogene Registrierung sowohl aufheben als ersetzen können. Als Ergänzungsforderung kann man hinzusetzen, daß die freien Kombinationen Knöpfe für die einzelnen Klaviere und zugleich einen Knopf, der auf alle zusammen wirkt, besitzen sollen. Setzt sich dies durch, so sind wir vom »bunten« Spieltisch, der seit 30 Jahren gebaut wird und in welchem sich die verschiedensten Prinzipien durchkreuzen, erlöst.

Die Anlage der Spielhülfen. Was die Anlage der geforderten Spielhülfen angeht, so stehen sich hier nach den Antworten die Ansichten schroff gegenüber. Die von den Franzosen beeinflußte Richtung verlangt Tritte für die Füße, die deutsche Knöpfe für die Hand. Mit Überzeugung führen die Verfechter der ersten Theorie aus, daß man beim Spielen gewöhnlich einen Fuß, nie eine Hand frei hat; mit derselben Überzeugung behaupten die anderen, daß die Füße mit dem Pedalspiel schon allzusehr Not hätten, um sich noch mit der Bedienung der Koppeln und Kombinationen abgeben zu können. Geht man den Antworten auf den Grund, so bemerkt man, daß es sich eigentlich um zwei verschiedene künstlerische Ideale handelt. Nach dem einen will der Spieler die Koppeln und Kombinationen selber bedienen; nach dem anderen überläßt er dies einem oder zwei Gehülfen. Das letztere wird von deutschen Spielern in den Antworten deutlich ausgesprochen und für das Konzertspiel als Regel hingestellt. Damit wären wir wieder glücklich bei der Unterscheidung von Konzert- und Kirchenorgel, Konzertspiel und

gottesdienstlichem Spiel angelangt, wodurch die Allgemeinbegriffe Orgel und Orgelspiel negiert werden.

Jedoch bahnt sich eine Verständigung insofern an, als auch unter den Spielern deutscher Richtung sich gar manche für den praktischen Wert von Tritten aussprechen, die technischen Anforderungen, die die Bedienung derselben stellt, nicht mehr für so unüberwindlich ansehen, wie es noch vor kurzem geschah, und die Unabhängigkeit von Spieladjuvanten wohl zu schätzen wissen. Anderseits wird von Spielern französischer Observanz zugegeben werden müssen, daß das Ideal der Selbstbedienung, wenn es sich um eine etwas komplizierte Registrierung handelt, nicht immer durchzuführen ist, so daß Druckknöpfe, welche die Betätigung von Adjuvanten ermöglichen, in jedem Falle von Vorteil sind.

So sieht die Majorität den Ausgang dieses Widerstreits in einer doppelten Anlage der Spielhülfen und verlangt, daß man die wichtigsten Ressourcen sowohl als Tritte als auch als Knöpfe vorsehe, die so untereinander verbunden sind, daß das, was mit dem Fuß eingestellt oder abgestellt wird, sich zugleich als Knopf ein- oder abstellt und umgekehrt.

Technische Schwierigkeiten stehen der Ausführung dieser Forderung keine entgegen und die Kosten, die sie verursacht, sind im Ansehen der Vorteile sehr gering, besonders wenn die Orgelbauer darauf eingerichtet sind. Die Anhängerschaft, welche sich die noch nicht so lange ausgesprochene und realisierte Idee der doppelten Anlage der Spielhülfen erworben hat, ist eine erstaunlich große. Etwa vier Fünftel der Antwortenden treten dafür ein.

Was weitere Einzelheiten der Spieltischkonstruktion betrifft, so ist zu bemerken, daß man von der eine zeitlang gebräuchlichen Art, eine Spielhülfe so anzulegen, daß sie zwei nebeneinanderliegende Knöpfe — einen für die Einführung, den anderen für die Auslösung — erforderte, mehr und mehr abgekommen ist, da die Zahl der Knöpfe auf diese Weise unnötig auf das Doppelte vermehrt wird. Man verlangt, daß derselbe Knopf der Einführung oder der Auslösung diene, je nachdem man ihn eindrückt oder in seine alte Lage zurückkehren läßt.

Für die Bewegung der Tritte herrscht noch keine Einheitlichkeit. Die einen wollen — nach englischem Muster — dieselbe Bewegung für Einführung und Auslösung verwenden. Zur Einführung drückt man den Tritt, der von selber wieder in die Höhe geht; drückt man ihn dann ein zweitesmal, so vollzieht man die Auslösung. Das französische Prinzip beruht darauf, daß der herabgetretene Pedaltritt sich automatisch seitlich einhakt; zur Auslösung hat man nur nötig, ihn durch einen leichten Druck aus dieser Einhakung zu lösen, worauf er von selbst in die Höhe schnellt. Das hat den Vorteil, daß man immer übersehen kann, ob eine Koppel oder Kombination eingestellt ist oder nicht, und daß man mehrere eingeführte Tritte miteinander auslösen kann, indem man leicht mit dem Fuß darüber hinwegstreicht und sie in die Höhe schnellen läßt. Es ist vorauszusehen, daß dieses System triumphieren wird. Die Richtung des Einhakens soll immer nach außen zu der Bewegung des Fußes liegen; die rechts gelegenen Tritte haken also nach rechts, die links gelegenen nach links ein.

Sehr beherzigenswert ist der in einer Reihe von Antworten geäußerte Rat, die Knöpfe nicht mitten unter die Manuale zu legen, wo sie von den Händen und Ärmeln des Spielenden sowohl für das kontrollierende Auge als für den Gehülfen bedeckt werden, sondern sie mit Mißachtung der Symmetrie nach links zu verschieben, wodurch sie dem Auge, dem Gehülfen und dem Spieler selber besser zugänglich werden, dem letzteren, weil er die linke Hand dank dem Pedal viel öfter frei hat oder zur Not frei machen kann als die rechte. An ein Bedienen der Knöpfe durch den Daumen, während die Finger ruhig auf dem Klavier weiterspielen, ist nicht zu denken, so oft es auch behauptet wird.

Die Anlage der Register. Die übrigen Äußerungen zu dem den Spieltisch angehenden Fragenkomplex betreffen mehr Selbstverständliches oder Nebensächliches. Über die Verteilung der Register neben oder über den Klaviaturen läßt sich aus den Antworten keine einheitliche Antwort herauslesen; nur darin ist man einig, daß man der Planlosigkeit ein Ende machen müsse. Grundstimmen, Mixturen und Zungen dürfen nicht mehr wie Kraut und Rüben durcheinanderstehen. Die Franzosen wollen so disponieren, daß die Grundstimmen, desselben Klaviers links, die Mixturen und Rohrwerke rechts von der Klaviatur liegen. Diese Art hat ihre Vorteile; der Nachteil besteht darin, daß man nie ein Klavier als Ganzes vor sich hat und daß diese Verteilung oft schwer durchzuführen ist. Die Deutschen wollen die Register klavierweise nebeneinanderstellen; dies ist in manchem sehr übersichtlich, hat aber den Nachteil, daß man Zungen und Mixturen unter den Grundstimmen zu suchen hat. Ein Ausgleichsvorschlag geht dahin, die Register nach deutscher Art klavierweise zu den Seiten der Manuale anzulegen, dabei aber die Mixturen und Rohrwerke immer auf den äußeren Flügel zu stellen, wodurch die Kontrolle der gezogenen Stimmen sehr erleichtert wird.

Die Frage, ob dem Registerzug oder der Registerwippe der Vorzug gebührt, bleibt unentschieden. In den Gegenden deutscher Observanz hat man sich mit der Wippe abgefunden; aber bereits lassen sich auch da wieder Stimmen vernehmen, die die Schönheit und Gediegenheit und auch die Vorteile des einfachen Registerzuges mit Knopf besingen.

Detailfragen. Zank und Hader herrscht im deutschen Lager darüber, ob der Registerschweller als Walze, die man mit dem Fuß stößt oder als Balanciertritt anzulegen sei. Man kann geradezu von gegenseitiger Verketzerung in diesem Punkte reden. Die hartnäckigsten Verfechter der Rolle sitzen im Norden; an Zahl sind ihnen die Verteidiger des Balanciertrittes bei weitem überlegen. Letztere wenden sich hauptsächlich gegen die ruckweise Bewegung, welche bei der Bedienung einer Rolle unvermeidlich ist.

Zum Selbstverständlichen gehört, daß die Löcher für die Balanciertritte weit ausgeschnitten sind, daß die Balancen selbst die richtige Breite besitzen, daß die Balancebewegung einen richtigen, weiten und für den Fuß bequemen Gang hat und in jeder Stellung verharrt. Wie wenig dieses Selbstverständliche beim Bau beachtet wird, ersieht man aus den Antworten; fast alle Spieler haben in diesem Punkte zu klagen, besonders darüber — wie es einer ausdrückt — daß die Balanciertritte mehr auf Balletteusenfüßchen als auf beide Männerstiefel eingerichtet scheinen. Auch darüber wird Be-

schwerde geführt, daß manche Orgelbauer die Bewegung umkehren und den Balanciertritt so einhängen, daß beim Niedertreten das Decrescendo, beim Zurückbringen aber das Crescendo erfolgt.

Damit dürfte das Hauptsächlichste, was bei der Beantwortung der Spielhülfen und Spieltischeinrichtung herauskam, wiedergegeben sein. Das Interessante ist, daß auch hier die vorgeschlagenen Lösungen ein und dieselbe Richtung zeigen und durch die Devise »Vereinfachung des Spieltisches« beherrscht werden.

Die Konzertorgel.

Geradezu klassisch ist die Beantwortung der Frage: »Was halten Sie von unseren Konzertsaalorgeln?« ausgefallen. Die Spieler antworten fast ausnahmslos, indem sie die beiden Wörtchen »nicht viel« umschreiben, und die Orgelbauer erklären, es stände ihnen nicht an, ein Urteil über die Werke ihrer Kollegen zu fällen. Es handelt sich hier hauptsächlich um Antworten aus deutschen Ländern, da es in den romanischen fast keine Orgeln in Konzertsälen gibt. Jedoch zeigen sich die romanischen Spieler von deutschen Konzertorgeln wenig erbaut.

Verantwortlich für den nicht zu leugnenden künstlerischen Mißerfolg im Bau von Saalorgeln sind nach einstimmigem Urteil in erster Linie die Architekten, die es verschulden, daß man die Orgeln in Löcher aufstellen muß, wo sie nicht zur Wirkung kommen können und wo zudem die Entfernung ein gutes Zusammenwirken der Orgel mit Chor und Orchester fast unmöglich macht.

Daneben wird aber auch betont, daß diese Orgeln so schlecht klingen, weil sie alle mit zu hohem Druck ansprechen. Die Fehler der modernen Mensurierung und Intonation treten durch die trockene Akustik der Säle — trocken im Vergleich zur Akustik des steinernen Kirchengewölbes — doppelt und dreimal so stark hervor als es im gottesdienstlichen Raume der Fall ist. Darum haben diese Werke das Harte und Schreiende an sich, das allgemein getadelt wird. An dem Problem, das ihr die Saalorgel stellte, dokumentiert sich am klarsten, daß die moderne Intonationskunst Problemen nicht gewachsen ist, weil sie solche überhaupt nicht kennt und erkennt.

Die Prospektfrage.

Getadelt wird ferner der Prospekt der modernen Konzertsaalorgel. Die Worte »armselig, geschmacklos« und ihre Synonyma häufen sich an dieser Stelle in fast beängstigender Weise. Eine Reihe von Beantwortern ergeht sich in Entrüstung darüber, daß diese Orgeln anfangen, jede äußere Ähnlichkeit mit dem kirchlichen Instrument zu verleugnen, indem sie auf den Pfeifenprospekt verzichten. Hingegen ist wieder anzuführen, daß einige andere diese dem Geldmangel entsprungene Untugend künstlerisch rechtfertigen wollen. Sie suchen zu begründen, daß ein Pfeifenprospekt nicht in einen Saal gehört und verlangen, daß das Äußere der Orgel sich in diesem Raume als bemalte Fläche darstelle, die das Pfeifenwerk verbirgt. Einige wollen den Pfeifenprospekt sogar aus der Kirche verbannt wissen und einer von ihnen schlägt als Orgelfront bildliche Darstellungen aus der biblischen Geschichte vor.

Damit ist die Frage des Prospektes der Kirchenorgeln schon berührt. Übereinstimmend wird bemerkt, daß die Architektur und die Ausführung desselben nicht befriedigen können, weil gerade hier allzuviel gespart wird.

Schon die Eile, in der die Arbeit bei den kurzen Lieferungszeiten vor sich gehen muß, macht die Herstellung vornehmer und gediegener Schnitzerei unmöglich. So kommt es, daß die modernen Prospekte den Vergleich mit den alten nicht aushalten können.

Mehrere Orgelbauer machen auf die Gefahren aufmerksam, die aus einem zu kompakten Gehäuse für den Klang entstehen. Für kleinere Werke wird aus ästhetischen und praktischen Gründen vielfach der einfache englische Pfeifenprospekt empfohlen, der auf Holz ganz verzichtet.

Das Rückpositiv. Das in der Kirche vorspringende Rückpositiv hat Freunde und Gegner. Die Gegner finden es unschön und versprechen sich von der akustischen Wirkung nichts. Sie geben ferner zu bedenken, daß ein solcher Vorbau die Aufstellung eines Chores vor der Orgel behindern und dem Spieler den Ausblick in die Kirche nehmen müsse. Die Verteidiger befinden sich in erdrückender Mehrzahl. Sie führen nicht nur die architektonische Bedeutung an, die darin besteht, daß die kahle Brüstung, die man jetzt vor den Orgeln sieht, unterbrochen wird, sondern zählen auch auf eine interessante akustische Wirkung. Bezüglich der Aufstellung eines Chores vor der Orgel machen sie geltend, daß man das Rückpositiv ganz gut so tief anlegen könne, daß seine deckende Wirkung kaum in Betracht kommen würde. Eine Reihe von Beantwortern verlangt das Positiv gerade um des »Musizierens willen«, weil es nur auf diese Weise möglich sei, Pfeifenstimmen so nahe an die Sänger und das Orchester zu bringen, daß von einem richtigen Begleiten die Rede sein könne. Wer je Bachsche Passionen auf Orgeln mit Rückpositiven begleitet hat, weiß den Wert eines Rückpositivs, das mit Sängern und Orchester eine kompakte Masse bildet, nach Gebühr zu schätzen. Die Orgelbauer sind in corpore gegen das Rückpositiv, weil seine Anlage schwierig ist und seine Ausführung Kosten verursacht. Wenn sie anführen, daß die Kleinheit des geschaffenen Raumes nur erlaube, drei oder vier Stimmen aufzustellen, so ist hiezu zu bemerken, daß es nicht schwer halten dürfte, Vorbauten zu schaffen, auf denen man zehn Stimmen placieren kann. Natürlich kommen für die Rückpositive ziemlich enge, achtfüßige, unverhältnismäßig viel vierfüßige Stimmen und feine Mixturen in Betracht.

Die Preise. In der zehnten Frage, die Preise betreffend, stimmen Orgelbauer und Spieler darin überein, daß die Preise, wenn dafür künstlerische und solide Arbeit geliefert werden soll, viel zu niedrig sind. Ein einziger Orgelbauer hat die Stirn, sie als ausreichend zu bezeichnen, läßt dabei aber die Qualität der Arbeit ganz außer Betracht. Die meisten Antwortenden sind der Ansicht, daß selbst die gewöhnliche Fabriksware zu diesen Preisen auf die Dauer nicht lieferbar ist. Unter den Experten scheint es Kreise zu geben, die diese Frage noch nicht ernst genug nehmen, sonst wäre es nicht denkbar, daß eine Reihe von ihnen sich zur Beantwortung dieses Punktes als unzuständig erklärt, wo es doch wirklich nicht schwierig ist, sich über die Verhältnisse zu orientieren, und daß andere meinen, es gehe dies nur die Orgelbauer an. Doch bilden die Vertreter solcher Anschauungen eine verschwindende Minderheit gegenüber denjenigen, die den Ernst der Situation begriffen haben.

Daß die künstlerische Leistungsfähigkeit des Orgelbauers in Frage gestellt ist, bedarf keines Beweises. Aber auch für schablonenmäßige Fabriksarbeit sind die Preise zu nieder, wie zuverlässige Orgelbauer äußern. Erschreckend in ihren Konsequenzen ist die Frage, die man von vielen Seiten aufwirft, was denn aus den unter diesen Verhältnissen gebauten Orgeln einmal werden soll. Wir gehen, so wird vielfach geäußert, einer Periode der Reparaturen und der Umbauten entgegen, wo sich der Satz, daß die teuerere Orgel allein die billige ist, in erschreckender Weise bewahrheiten wird. Von einer Haltbarkeit der jetzt gebauten Orgeln kann keine Rede sein. Vielfach hat die Ära der Reparaturen und Umbauten schon begonnen.

Am meisten spüren die kleineren Firmen die Notlage, in welche das gewissenlose, gegenseitige Unterbieten der Orgelbauer, das falsche Sparen und die Kurzsichtigkeit der Besteller und der Orgelrevisoren den Orgelbau gebracht haben. Aber auch die größeren, die eine zeitlang dachten, die niederen Preise seien dazu da, daß die mittleren und kleineren Orgelbauer zugrunde gingen und sie allein blieben, fangen an Angst zu bekommen, daß es für sie selber schlimm ausfallen könne. Einer der bedeutendsten Orgelbauer Deutschlands schreibt entsetzt zur Kennzeichnung der Lage, daß er kürzlich eine Bestellung von gegen 5000 Mark nicht erhielt, weil einer es fertig brachte, auf diese Summe 400 Mark zu unterbieten, trotzdem er selber schon Mindestpreise angesetzt hatte, bei denen nichts mehr zu verdienen war. Zur Kennzeichnung der Lage sei noch angeführt, daß der Vertreter einer größeren Firma bemerkt, daß heutzutage nur durch die Größe des Umsatzes und durch die weitgehendste Ausnützung der Maschinenarbeit sein Bestehen möglich sei; vorausgesetzt sei dabei noch, daß der Orgelbauer nur eigenes Geld im Geschäft stecken habe. Damit ist aber gesagt, daß der Orgelbau aufgehört hat ein Kunsthandwerk zu sein. In der Ausnützung der Maschinenarbeit bis zum letzten liegt eine große Gefahr; die Maschine kann nur immer dasselbe und wieder dasselbe hervorbringen, sie ist die Negation des Individualisierens im kleinen und kleinsten, das zum Kunstbau gehört. Am trostlosesten ist die Bemerkung eines Organisten, der auch als Orgelbauer gearbeitet hat und die Verhältnisse genau beurteilen kann. Er sagt: »Wenn nicht das billigere Zink mehr und mehr die Stelle des Zinn vertreten dürfte, so wäre an einen Geschäftsgewinn kaum mehr zu denken.«

Und wenn gefragt wird, warum unsere Orgeln so schlecht intoniert sind, so weiß der Kenner der Verhältnisse, daß es auch daran liegt, daß die Intonateure so schlecht bezahlt sind, so viel und so rasch arbeiten müssen, daß an ein künstlerisches Tun nicht zu denken ist.

Das Fernwerk.

In der Beantwortung der Frage nach der Daseinsberechtigung des Fernwerks gehen Ja und Nein und bedingtes Ja und Nein kunterbunt durcheinander. Manche verwerfen es unbedingt als unkünstlerische Spielerei. »Engelsgesang, den man aus einem Loch in der Kirche herabträufeln läßt« nennt es der eine; der andere charakterisiert es als »höchste Wonne für alte Weiber, aber ein Ärgernis für musikalisch feinfühlige Ohren«. Eine gewisse Gruppe will es als Ausstattung einer Konzertsaalorgel gelten lassen. Sie sieht dies als ein Entgegenkommen der Masse gegenüber an,

die solche Sensationen verlangt, verwahrt sich aber zugleich gegen den Unfug, der mit dem Fernwerk nur allzu oft getrieben wird.

Andere gehen weiter und bezeichnen das Fernwerk als für den Konzertgebrauch unentbehrlich, wollen es aber in der Kirche nicht geduldet wissen. Eine weitere Kategorie, die man als den extrem rechten Flügel bezeichnen kann, nimmt das Fernwerk gerade für die Kirche in Anspruch. »Ist es nicht gerade das Wesen des Überirdischen, dem im Gottesdienst und Orgelspiel Ausdruck zu geben ist, entsprechend, Klänge zu haben, die wie aus Himmelshöhe herabschweben,« läßt sich einer aus dieser Gruppe vernehmen.

Zur technischen Seite der Frage wird bemerkt, daß ein Fernwerk mit der Orgel niemals zusammenstimmen kann, weil es an einem anderen höher gelegenen Punkte des Raumes angebracht ist und folglich eine andere Temperatur besitzt. Ein Zusammenwirken mit dem zweiten und dritten Klavier ist durch die Distanz unmöglich gemacht, sogar bei Anwendung der Elektrizität.

Der Zahl nach verteilen sich die Urteile folgendermaßen: Zwei Drittel der Antwortenden verneinen die Daseinsberechtigung des Fernwerks überhaupt; ein Viertel will es mit Kautelen für die Benützung an Konzertorgeln dulden; der Rest möchte seine wirkliche Daseinsberechtigung in der Kirche oder im Konzertsaal zugestehen.

Interessant ist, daß in denjenigen Gebieten, wo gute Schwellwerke gebaut werden, nur glatte Nein auf die das Fernwerk betreffende Frage eingelaufen sind. Gewöhnlich wird hinzugefügt, daß alles wirklich Musikalische, was mit einem Fernwerk etwa erstrebt wird, durch einen schönen hochgelegenen und gutbesetzten Schwellkasten verwirklicht werden kann.

Besondere Bemerkungen.

Unter der zwölften Frage wurden die Antwortenden gebeten, Bemerkungen, Erfahrungen und Anregungen bekanntzugeben, denen sie Wichtigkeit beimessen. Das Wertvollste des hiezu Bemerkten sei hier mitgeteilt. Den Anfang mache das Technische. Der schon mehrfach genannte Orgelspieler, der zugleich ausgebildeter Orgelbauer ist, gibt in Verfolgung und Verbesserungen von Ideen des bekannten Abtes Vogler an, wie man in einem Raum, der die Aufstellung eines offenen Sechzehnfußes nicht erlaubt, einen solchen täuschend herstellen kann, indem man eine gedeckte, quintatönhaft gehaltene Pfeife von Achtfußton mit einem offenen Achtfuß sprechen läßt.

Ein Orgelbausachverständiger plaidiert dafür, daß auch wieder schöne, metallene Gedackte und Flöten gebaut werden und daß man den schweransprechenden und das ganze Pedal träge machenden Violonbaß 16 durch einen weitmensurierten und unter niederem Druck sprechenden Kontrabaß 16 oder durch einen Salicetbaß 16 ersetze, der dem Baß tatsächlich dasselbe Volumen verleihe.

Mehrmals wird der Gedanke ausgesprochen, daß der Orgelbauer wieder mehr mit Interesse von wissenschaftlicher Seite her bedacht werde und daß ein Teilchen aller Arbeit und Kraft, die für rein historische Studien auf dem Gebiete der Musikwissenschaft eingesetzt wird, sich dem alten und neuen Orgelbaue zuwende. Einige gute Doktorarbeiten über Orgelbau wären sicher nicht von Übel.

Einem guten Tremulanten reden mehrere Orgelbauer und Spieler das Wort. Andere machen darauf aufmerksam, daß es gut wäre, einmal eine einheitliche Formulierung der Registernamen einzuführen, damit nicht dasselbe Ding, wie in der Kochkunst üblich ist, sich unter so viel verschiedenen Namen präsentiere.

Ein Vorschlag ist zu erwähnen, der dahin geht, daß an jeder Orgel ein Thermometer mit einstellbarem Zeiger angebracht werde, der angibt, bei welcher Temperatur das Instrument, insbesondere die Zungen gestimmt wurden.

Sehr sympathisch berührt der Antrag, die wenigen noch erhaltenen, schönen Orgeln aus dem 18. Jahrhundert einmal aufzunehmen und als historische Denkmäler zu klassieren, damit sie nicht, wie so viele ihrer schönen Schwestern, dem Vandalismus der Neuzeit zum Opfer fallen, sondern gediegen und sinngemäß restauriert, die modernen Instrumente überleben mögen.

Ebenso wird angeregt, eine Sammlung alter, schöner Gehäuse zu veranstalten und herauszugeben, an denen sich die Herren Architekten und Orgelbauer den Geschmack bilden können.

Von Orgelspielern, die sehr für alte Prospekte eingenommen sind, wird gewarnt, neue vergrößerte Orgeln in alte Gehäuse einzuzwängen. Die Beobachtung dieses nicht allzuseltenen Vorkommnisses gibt einer Reihe von anderen Antwortenden Gelegenheit gegen die »Vergrößerungssucht«, die sich heute breit macht, zu eifern. Sie finden es nicht angebracht, daß in einem Raume, den bisher ein Instrument von 25 Stimmen angenehm füllte, nun eines von 40 gerade ausreichend sein soll. Ganz allgemein wird darüber geklagt, daß man beim Entwerfen und Vergeben von Orgeln zuviel auf die Zahl und zu wenig auf die Qualität der Stimmen gibt.

Nicht verschwiegen sei, daß in gar manchen Antwortschreiben der Kreuzzug gegen die Architekten gepredigt wird, die sich bereits unterstehen, der Orgel auch in der Kirche einen ganz unzureichenden und unzweckmäßigen Platz anzuweisen und sich nicht einmal die Mühe geben, an maßgebender Stelle Erkundigungen einzuziehen, ob man in dem Raum, den sie vorgesehen haben, überhaupt eine Orgel aufstellen kann.

Die Revisorenfrage.

Neben diesen technischen Fragen wird öfters das Problem der Revisoren aufgegriffen. Man weist auf die Unwissenheit, den Unfehlbarkeitsdünkel und die Paschainstinkte hin, die sich bei staatlichen Revisoren nicht allzuselten finden sollen. Daß in dem Revisorenwesen, wie es zur Zeit besteht, eine Wurzel des Übels liegt, wird von vielen Seiten behauptet. Daß es aber eine große Anzahl tüchtiger und ideal gesinnter Revisoren gibt, haben die Beantwortungen des Fragebogens, welche aus diesem Kreise geliefert wurden, gezeigt. Es wäre ganz verfehlt, Vorwürfe, wie sie von mancher Seite ausgesprochen wurden, zu verallgemeinern.

Das Übel liegt nicht so sehr an den Personen, als an der Institution. Für eine Reform werden zwei Wege vorgeschlagen. Von einer Seite wird eine andere Ausbildung der Revisoren verlangt. Sie sollen ein Jahr lang als Orgelbauer praktisch gearbeitet und ein Examen bestanden haben; ihre Zahl sei zu beschränken und die einzelnen besser zu stellen, daß sie sich ihrem Amte ganz hingeben könnten.

Andere sehen das Hauptübel nicht so sehr in der ungenügenden fachmännischen Ausbildung der Revisoren als in der Tatsache, daß der Betreffende in einem bestimmten Gebiet unumschränkt herrscht, es unmöglich macht, daß eine andere Meinung als die seinige zur Geltung kommt und allen Orgeln den Stempel der irrigen Ansichten, die er etwa hat, aufdrückt. Es ist ein Fall bekannt, wo ein Revisor, der das Pedal C-f für überflüssig hält, den Bau des vollständigen Pedals nicht einmal duldet, wenn der Orgelbauer die drei Noten auf seine Kosten hinzufügt. Welchen Nachteil es für die Orgelbaukunst bedeutet, daß in einer Gegend manchmal ein Menschenalter lang nur Dispositionen, die nach demselben Schema entworfen sind, zur Ausführung gelangen dürfen, bedarf keines Beweises.

Darum wenden sich gewisse Vorschläge gegen die Alleinherrschaft behördlicher Revisoren und verlangen, daß jedem Organisten, der sich für Orgelbau interessiert, Gelegenheit geboten werde, sich zu betätigen, indem er von Gemeinden als Revisor berufen werden kann. Nicht einer allein soll über Plan und Ausführung einer Orgel entscheiden, sondern es soll jedesmal ein Kollegium von mehreren zu ernennen sein, damit jede Einseitigkeit in dem Entwurf der Orgel und jede Voreingenommenheit in der Vergebung des Baues vermieden werde.

Man erfaßt die Tragweite solcher Bemerkungen erst dann, wenn man bedenkt, daß in Ländern und Gegenden, wo das Institut behördlicher Revisoren besteht, es so und so vielen Sachverständigen unmöglich gemacht wird, ihren Ideen irgendwie Geltung zu verschaffen und Dienste zu leisten. Wenn es in den letzten Dezennien so viel an Anregungen auf dem Gebiete des Orgelbaues gefehlt hat, so liegt es nicht zum mindesten an dem, daß so und so viel brauchbare jüngere und ältere Kräfte einfach lahmgelegt werden. Zu bemerken ist, daß man auch in Deutschland im 18. Jahrhundert kein privilegiertes Revisorentum kannte, sondern daß die Gemeinden Sachverständige nach freier Wahl beriefen. Nicht unerwähnt bleibe, daß es in den Ländern, wo kein behördliches Revisorentum besteht, dem Orgelbau nicht schlechter geht, als in den anderen und daß er im Gegenteil aus der Freiheit, die er genoß, Vorteile gezogen hat, die der Kunst zu gute kamen. Wie weit die Ansprüche des behördlichen Revisorentums in manchen Gegenden gehen, ergibt sich aus der Forderung eines Revisors, daß auch private Orgelbauten seiner Begutachtung unterliegen sollten. Danach sollte der Orgelbau also ganz unter staatliche Aufsicht gestellt werden.

Die natürliche Konsequenz der Inanspruchnahme einer Mehrheit von Sachverständigen beim Bau einer Orgel ist die, daß das Amt aufhören wird, eine Lebenstellung zu sein und zu dem wird, was es in der modernen, sportelfeindlichen Zeit sein soll: ein Ehrenamt mit ganz mäßiger Vergütung von Reisen und aufgewandter Zeit. Daß eine solche Reform sich ganz schonend zu vollziehen hat, indem die derzeitigen Inhaber staatlicher Revisorenstellen, diese bis an das Lebensende behalten, ist selbstverständlich.

In dieselbe Richtung fallen die Bemerkungen, die es als unzweckmäßig bezeichnen, daß der Revisor nur zum Anfang und zum Ende der Herstellung einer Orgel herangezogen wird. Er hat gewöhnlich den Kostenanschlag zu prüfen und das Werk abzunehmen; für den Bau ist er aber

vollständig ausgeschaltet. »Die Orgelproben,« bemerkt ein Revisor, »haben nur bedingten Wert, wenn der Sachverständige erst herangezogen wird, wenn alles fertig ist. Er hat dann gewöhnlich nichts weiter zu tun, als sich den Schaden zu besehen.« Das Richtige wäre, daß er die Aufstellung und Intonation miterlebt und mitüberwacht. Was dabei herauskommt, können die bestätigen, denen es vergönnt war, Orgelbauten unter diesen Verhältnissen mitzumachen.

Wird aber solche Arbeit von den Revisoren verlangt, so ist es klar, daß, wo bisher einer war, mindestens ein halb Dutzend oder zehn sein müssen. Zugleich ist damit auch gesagt, auf welche Weise der Revisor im Orgelbau technisch erfahren wird. Was er wirklich braucht, lernt er durch seine Gegenwart auf dem Bauplatz, durch Fragen, Beobachten, gemeinsames Versuchen und Erproben mit dem Orgelbauer.

Orgelspieler und Orgelbauer.

Im vorhergehenden ist schon eine Kategorie von Bemerkungen erwähnt, die sich auf die Beziehungen zwischen Künstlern und Orgelbauern bezieht. Unsere Künstler, so wird vielseitig bemerkt, haben keinen Verkehr mit den Orgelbauern und die Orgelbauer nicht mit ihnen; daraus resultiert die oft erstaunliche bautechnische Unwissenheit der Organisten und der Mangel an Sinn für das künstlerisch Geforderte bei den Erbauern, wodurch die Stagnation in unserem Orgelbau mitverschuldet wird. Eine Besserung kann nur kommen, wenn durch eine allmähliche Reform in dem oben angedeuteten Sinne jeder Bau einer Orgel für den Erbauer und mehrere Organisten zu einer Gelegenheit reicher Besprechungen und intensivsten Zusammenarbeitens wird.

Die wirtschaftliche Lage des Orgelbauers.

Eine letzte Gruppe von Bemerkungen bezieht sich auf die wirtschaftliche Erhaltung und Hebung des Standes der Orgelbauer. Vor allem wird betont, daß für die Kunst die Erhaltung der mittleren und kleineren Orgelbauer unerläßlich ist. Großfirmen müssen sein; sie werden durch den internationalen Markt gefordert und geschaffen. Der mittlere und kleinere Orgelbau ist aber bestimmt, der Kirche würdige Instrumente zu liefern und für eine liebevolle Unterhaltung derselben zu sorgen. Der Großorgelbau kann diese Aufgaben in der Art nicht erfüllen, wie der in einer bestimmten Region ansässige Orgelbaumeister. Der Großorgelbauer findet seinen eigenen Weg; für die Erhaltung des Orgelbaumeisters in dem alten vornehmen Sinne und mit dem Idealismus, der das Wort umleuchtet, einzutreten, ist Sache der Kunst und der Kirche, denen er in gleicher Weise angehört.

Den mittleren und kleineren Orgelbau gefährdet nicht nur der schlechte Preis, der bezahlt wird. Es kommen dabei noch andere Punkte in Frage. Vor allem werden die kurzen Lieferungsfristen angeführt. Kaum ist eine Orgel bestellt, so soll sie auch schon fertig sein. Es ist ein Fall bekannt, wo man dem Erbauer zumutete, ein Werk von über vierzig klingenden Stimmen in der Zeit von drei Monaten herzustellen. Die Akten über diese Fragen würden haarsträubende Dinge ergeben. Der mittlere oder kleinere Orgelbauer muß sich die Arbeit verteilen. Er kommt in die Lage, eine Lieferung auf etwa ein Jahr hinausschieben zu müssen; das ist aber gewöhnlich ein Grund, daß er den Zuschlag nicht erhält. Die Großfirma kann sich auf ganz kurze Termine einlassen. Dieses fast kindische

Gebaren der Besteller ist die Schuld an vielem Elend bei den Orgelbaumeistern und bringt sie oft in Existenzgefahr. In einem Jahr müssen sie so und so viel gute Bestellungen fahren lassen, weil sie mehr als vollauf beschäftigt sind; im nächsten haben sie fast nichts zu tun. Mit einem bißchen Vernunft und Entgegenkommen der Besteller wäre beiden Seiten gedient.

Die Meinung fast aller Antworten geht dahin, daß der Orgelbaumeister so gestellt werden muß, daß er ohne Sorge für seine Existenz, mit der Zusicherung eines mäßigen Gewinnes einer Kunst dienen dürfe, ohne sich im Preiskonkurrenzkampf zu verzehren und ohne der Willkür eines Experten auf Gnade und Ungnade ausgeliefert zu sein. Wird so weiter gewirtschaftet, wie es jetzt geschieht, so ist in 20 bis 40 Jahren der Orgelbau in den meisten Ländern so ruiniert — künstlerisch und wirtschaftlich — daß er als Kunsthandwerk zu existieren aufgehört hat.

Aber zugleich wird überall betont, daß nur Lebensfähige erhalten werden sollen. Wenn Tischlermeister sich als Orgelbauer auftun, sollen sie ruhig zu Grunde gehen; und wenn Orgelbauarbeiter ohne einen Pfennig Kapital sich selbständig machen, ist ihnen auch nicht zu helfen.

Damit ist das Wichtigste aus den Antworten auf die Umfrage mitgeteilt. Wir haben daraus alle den Eindruck bekommen, daß überall die klare Einsicht besteht, es müßten Mittel und Wege gefunden werden, um dem Orgelbau aus der künstlerisch und wirtschaftlich unhaltbaren Lage, in der er sich zur Zeit befindet, herauszuhelfen, und daß im großen und ganzen die Gedanken aller ernsten Beobachter über die Mittel, die zu ergreifen sind, übereinstimmen. Von uns aber, die wir hier versammelt sind, wird erwartet, daß wir diese Gedanken nach reiflicher Beratung klar aussprechen und helfen eine Meinung schaffen, die mit der Zeit über die Gedankenlosigkeit triumphiert. Das gibt uns den rechten Arbeitsernst und die rechte Arbeitsfreudigkeit.

Inhalt des versandten Fragebogens.

1. Welches ist vom rein künstlerischen Standpunkt aus die beste Kraftübertragung von der Taste zur Lade: Mechanik (Traktur), Barkerhebel (Cavaillé-Coll) oder Röhrenpneumatik?

Ist praktisch die Größe der Orgel mitbestimmend für die Wahl der Übertragungskraft? Wie stehen Sie zu der Ansicht, daß man kleine Orgeln bis 15 Stimmen wieder mechanisch bauen soll? Welches röhrenpneumatische System halten Sie für das beste? Welches elektrische System hat sich nach Ihren Erfahrungen am besten bewährt? Auf wie viele Jahre erstreckt sich diese Erfahrung?

2. Wie denken Sie über Schleiflade und Kegellade in ihrem Einfluß auf die Tonbildung? Haben Sie an gut erhaltenen, alten Orgeln Erfahrungen über die günstigen tonbildenden Eigenschaften der Schleiflade gesammelt?

3. Wie urteilen Sie über die Dispositionen der in den letzten dreißig Jahren gebauten Orgeln?

Entwerfen Sie, bitte, auf dem Beiblatt Nr. 1 die Musterdisposition einer Orgel von 10, einer von 15, einer von 30, einer von 45, einer von 60 Stimmen.

In dieser Disposition zählen nur die originalen, klingenden Stimmen. Wie denken Sie über die Verwendung transmittierter Stimmen, über Oktavenergänzungen etc.?

4. Wie urteilen Sie über den Klang und die Ansprache der modernen Orgel? Was ist an der modernen Intonation zu loben, was zu tadeln? Mit welchem Winddruck sollen Grundstimmen intoniert werden? Welcher ist der beste Druck für die Mixturen?

Welcher für die Zungenstimmen? Mit welchem Druck sollen Orgeln, die nur mit einem Winde gespeist werden können, intoniert werden? Mit 70, 80, 90, 100 oder 110 Wassermillimeter? Wie denken Sie über Winddruckdifferenzierungen bei mittleren und größeren Werken? Welche Bemerkungen haben Sie hinsichtlich der gewöhnlich gewählten Mensuren, Aufschnitte zu machen?

5. Welche Maße für Manual und Pedal halten Sie für die besten? Sind Sie für kleine oder große Tasten, nahe aneinander oder ziemlich weit voneinander gerückte Klaviaturen? Entscheiden Sie sich für gerades oder geschweiftes Pedal? Wie soll das Pedal unter dem Spieltisch liegen? Welchen Notenumfang soll es haben?

6. Halten Sie es für angebracht, die Spieltischmaße von der Behörde aus reglementieren zu lassen?

7. Wie denken Sie sich die möglichst einfache und zugleich vorteilhafte Spieltischanlage, die sich für den »Normalspieltisch« eignen würde? Sind Sie für feste Kombinationen, Chorzüge, Rollschweller oder freie Kombinationen? Was halten Sie von den mehrfachen freien Kombinationen, die man heutzutage selbst an nur mittelgroßen Orgeln anbringt?

Sollen die Koppeln und Hilfszüge als Druckknöpfe (deutscher Art) oder als Pedaltritte (französischer Art) angelegt werden? Kennen Sie Orgeln, wo dieselben zugleich als Druckknöpfe und als Pedaltritte angelegt sind, sei es, daß sie zu einander selbstständig sind, sei es, daß sie so untereinander verbunden sind, daß sich mit dem Knopf zugleich der Pedaltritt und umgekehrt einstellt oder auslöst? Kennen Sie Hilfszüge, die zu einer gezogenen Registrierung neue Register hinzufügen, ohne die gezogene aufzuheben? Wie denken Sie über den praktischen Wert solcher Züge?

Wie legen Sie Super- und Suboktavkoppeln an?

Bitte auf dem Beiblatt Nr. 2 die nach Ihrer Ansicht einfachste und praktischste Spieltischeinrichtung zu einer Orgel von zwei und zu einer von drei Klavieren zu entwerfen.

8. Was halten Sie von dem Klang, der Stellung, der äußeren Erscheinung der Orgeln in den Konzertsälen, die Sie kennen?

9. Sind Sie mit dem Äußeren der Orgeln, wie sie jetzt geliefert werden, einverstanden? Was halten Sie von den gewöhnlichen Prospekten hinsichtlich der architektonischen Erscheinung? Glauben Sie nicht, daß bei Kirchenorgeln das von der Empore in das Schiff vorspringende und herunterhängende Rückpositiv für den architektonischen Eindruck und auch für die Klangwirkung wieder mehr zu bevorzugen wäre als bisher?

10. Was halten Sie von den heutigen Orgelpreisen auf Grund der Ihnen bekannten Dispositionen? Glauben Sie, daß man zu solchen Preisen wirklich dauerhafte und künstlerische Arbeit liefern kann?

11. Was halten Sie von »Fernwerken«?

12. Sonstige Bemerkungen, Erfahrungen und Anregungen.

2. Gewerbeinspektor Ing. Walther Edmund Ehrenhofer (Wien) über: »Einheitliche Gestaltung des Spieltisches unter spezieller Berücksichtigung der Pedalfrage.«

Beginn 11 Uhr 31 Min. — Schluß 12 Uhr.

Hierüber hat der Referent folgenden Auszug zur Verfügung gestellt:

Der Wunsch nach Vereinheitlichung der Orgelspieltische ist in Ansehung der großen Verschiedenheiten, welche in diesem Punkte herrschen, wohl berechtigt.

Die anzustrebende Vereinheitlichung erstreckt sich:

I. Auf die Dimensionierung der einzelnen Klaviaturen und die Einhaltung zweckentsprechender Verhältnisse derselben zu einander;

II. auf die Lage und Anordnung der Registrier- und Spielbehelfe.

I. Die Anlage der Manual- und Pedalklaviaturen.

Was die Tastenlängen betrifft, so ergaben Messungen an etwa 150 Orgeln folgendes. Es schwankten die Längen:

der Untertasten von 115—140 *mm*;
der Obertasten von 62—90 *mm*;
des Höhenabstandes der Manuale von 55—75 *mm*;
des Vorspringens der Manuale von 20—38 *mm*.

Es ist hier ein Mittelweg zu suchen, wobei im Auge zu behalten ist, daß das Studierinstrument des Organisten das Pianoforte ist; die Tastenmaße der Orgel dürfen sich also nicht allzuweit von denen des Klaviers entfernen. Um das Erreichen des III. oder IV. Manuals bei größeren Orgeln möglichst bequem zu machen, ging man mit der Verkürzung der Tastenlängen entschieden zu weit. Die Franzosen und Orgelbauer Koulen in Oppenau (Baden) gaben den Obertasten des I. Manuals eine Länge von 80 *mm* und brachen von diesem Maße bei jedem weiteren Manual je 6 *mm* ab, so daß sich für das III. Manual eine Obertastenlänge von 68 *mm*, für das IV. eine solche von gar nur 62 *mm* ergibt. Der Mittelweg ist angebahnt durch die Beschlüsse des Vereins deutscher Orgelbaumeister (1901), denen zufolge die Länge der Obertasten mit 80 *mm*, die der Untertasten mit 126 *mm* normiert wurde.

Die graduelle Verkürzung der Tastenlängen gegen die oberen Manuale hin ist zu verwerfen. Eine gleichmäßige Verkürzung leistet dieselben Dienste. Es ist daher zu empfehlen, die Tastenlänge in allen Manualen gleich groß zu wählen.

Was das Maß des Überhanges der einzelnen Manuale übereinander betrifft, so muß hier der Wunsch, das Spiel auf zwei Manualen mit einer Hand zu ermöglichen, berücksichtigt werden. In den fünfziger und sechziger Jahren gab man, besonders in Österreich, zu wenig Überhang; er betrug höchstens 15—20 *cm*. Heute geht man darin allenthalben zu weit, indem man bis 30 *mm* anwendet. Herr Thomas Casson in London schlägt sogar 38 *mm* vor, will aber dafür mit der Länge der Untertasten bis 140 *mm*, mit der der Obertasten bis 88 *mm* gehen. Zwischen den Maßen der Tastenlängen und jenen des Überhangs muß ein Kompromiß geschaffen werden, der aber noch von dem Niveauunterschied der Manuale beeinflußt wird.

Für den Niveauunterschied der Manuale geben verschiedene Meister des Orgelspieles als bequemstes und praktischstes Maß ein solches von 65—70 *mm* an. Die untere Grenze erfreut sich einer größeren Beliebtheit. Unter 65 *mm* gehen nur Cavaillé-Coll, der 60 *mm* und Koulen, der 55 *mm* anwendet.

Beobachtungen und Messungen ergeben, daß eine bequeme Armhaltung auf dem III. oder IV. Manual ermöglicht wird, wenn der Horizontalabstand der Vorderkante der Obertasten des III. Manuals von der Vorderkante der Untertasten des untersten Manuals 235—250 *mm*, jener der Vorderkante der Obertasten des IV. Manuals von der Vorderkante der Untertasten des untersten Manuals 335—350 *mm* beträgt.

Mein Vorschlag geht dahin, für die Abmessungen der Manuale folgende Normen festzusetzen;

1. Die sichtbare Länge der Tasten sei in allen Manualen gleich, und zwar betrage die Länge der Untertasten 126 *mm*, die der Obertasten 80 *mm*.

2. Der Niveauunterschied der Manuale betrage mindestens 60 und höchstens 65 *mm*.

3. Der Überhang der einzelnen Manuale übereinander betrage 27 *mm*.

Für den Tastenfall sei auf die erschöpfenden und treffenden Ausführungen Dr. Schloessers in Nr. 36 der Leipziger Zeitschrift für Instrumentenbau vom Jahre 1904 verwiesen. Nur möchte ich das Manualmaß des Tastenfalls höher ansetzen und schlage darin 8—10 *mm* vor, wobei ich einen Leergang von 1—1 $^1/_2$ *mm* voraussetze.

Für die Bauart des Pedals kommen folgende Detailfragen in Betracht:

1. Wie weit soll sich normalmäßig der Umfang der Pedalklaviatur erstrecken?

2. Welches ist das zweckmäßigste Maß für die Entfernung von Mitte zu Mitte der äußersten Tasten?

3. Soll die Klaviatur eben sein oder geschweift mit strahlenförmiger Anordnung der Tasten?

4. Welche Detailmaße für die Tastatur sind die zweckentsprechendsten?

5. Welche Stellung soll die Pedalklaviatur gegenüber dem Spieltische beziehungsweise den Manualen erhalten?

Ad. 1. Es ist billig, der Kirchenorgel zu geben, was ihr als Orgel schlechthin gebührt: ein Pedal im chromatischen Umfang von c_1 bis f^0, also 30 Tasten. Für den Vorschlag von Herrn Casson in London, dem Pedal 32 Tasten zu geben — also bis zum g^0 — liegt kein Bedürfnis vor. (In Steiermark wurde anno 1902 noch eine neue Orgel mit einem Pedal von 18 Tasten bestellt und geliefert.)

Ad 2. Hier ist es schwer alle Wünsche zu befriedigen. Jedoch ist zu konstatieren, daß in den letzten Jahren eine Art von stabilem Zustand eingetreten ist, indem sich die Diskussion eigentlich nur noch um das Mechelner Maß und das weitere deutsche Maß dreht. Sicherlich besitzt keines der Maße absolute Fehler. Als Mittel schlage ich vor die Entfernung von Mitte zu Mitte zweier benachbarter Untertasten auf 67 *mm* festzusetzen.

Ad 3. Die Frage des Krümmung des Pedals ist vielumstritten. Nach meinem Dafürhalten entspringt die Konstruktion eines Pedals mit beiderseits ansteigenden Tasten einer Verkennung der Funktion des menschlichen Beines. Dazu bemerke ich noch, daß die Krümmung, die in ihrer Oberfläche der Gestalt eines Zylinder- oder Kegelmantels gleicht, von den Erbauern gewöhnlich ganz willkürlich bestimmt wird. Mein Vorschlag geht dahin, bei der ebenen Pedalklaviatur zu verbleiben.

Ad 4. Was die Detailmaße der Pedalklaviatur betrifft, so wird heute allgemein als zweckmäßigste Länge der Obertasten eine solche von mindestens 14 *cm* angesehen. Ich schlage 15 *cm* vor. Die sichtbare Länge der Untertasten wurde früher allgemein zu kurz bemessen. Ich schlage 60 *cm* vor. Für die Tastenbreite empfehle ich 30 *mm*; für die Mehrhöhe der Obertasten gegen die Untertasten 25—30 *mm*. Die Oberfläche der

Tasten sei gewölbt; den Obertasten gebe man nach vorne zu abgerundete Ecken und Kanten. Sehr angenehm ist es für den Spieler, wenn das Pedal nach vorne zu eine Neigung besitzt, so daß die Tasten an dem unter der Orgelbank liegenden Ende etwa 15—20 *mm* höher stehen als am anderen Ende.

Ad 5. Herr Casson verlangt, daß bei seinem 32 Tasten haltenden Pedale das mittlere Pedal E vertikal unter den Tasten e^1 und f^1 der Manuale liege. Hiegegen schlage ich vor, den Mechelner Bestimmungen zu folgen, nach welcher die Lage des Pedals, gleichgiltig wie viel Tasten es besitzt, derart sein soll, daß das mittlere C des Pedals vertikal unter dem mittleren c^1 der Manuale liegt.

Als Niveaudifferenz zwischen der Oberfläche des Pedals und der des untersten Manuals wird heute das Maß von 80—82 *cm* als das zweckmäßigste anerkannt. Die Einrückung des Pedals zu den Manualen ist größer zu bemessen als bisher. Es sollen nicht mehr die Vorderkanten der Pedalobertasten vertikal unter den Vorderkanten der Obertasten des unteren Manuals liegen, sondern gegen dieselben um 10 *cm* eingerückt sein.

II. Die Registrier- und Spielbehelfe.

Bei kleinen Orgeln lege man die Registermanubrien unmittelbar über das II. Manual. Dies ist bei größeren Werken nicht mehr möglich. Man muß hier die Registratur nach den beiden Seiten hinausdehnen, gehe aber darin selbstverständlich nur so weit, als es die bequeme Erreichbarkeit vom Sitze des Organisten aus gestattet. Für die Anordnung der Register zu den Seiten der Klaviere halte man an dem Grundsatz fest, daß diejenigen, welche weniger oft gewechselt werden, auf der rechten Spieltischseite zu disponieren sind, während alle Vorrichtungen, die während des Spielens gehandhabt werden sollen, möglichst in den Bereich der linken Hand gelegt werden sollen, da ja der Organist viel leichter die linke als die rechte Hand freibekommt. Die Pedalregister gehören aber immer auf die rechte Seite.

Hinsichtlich der Situierung der Spielhülfen habe ich häufig gefunden, daß man Koppeln und feste Gruppen zusammen in eine Reihe stellte. Dies wirkt unübersichtlich und kann beim Eintritte der plötzlichen Gebrauchsnotwendigkeit leicht zu Fehlgriffen führen. Am empfehlenswertesten wäre es meiner Ansicht nach, die festen Gruppen an der Stirnleiste des untersten Manuals anzuordnen, dagegen die Koppeln in die nächste Nähe der zugehörigen Manualstimmen zu legen. Die Pedalkoppel des I. Manuals zum Pedal würde also unmittelbar neben den Stimmen des I. Manuals angebracht werden.

Welche Spielhülfen sollen den Füßen des Organisten zur Bedienung überwiesen werden?

Im allgemeinen läßt sich wohl sagen, daß der Organist auch bei ausgebildetstem Pedalspiele leichter einen Fuß freibekommt als eine der Hände. Es hätte also die Überweisung der Spielhülfen an die Tätigkeit der Füße den Vorteil, daß bei Benutzung von Tritten beide Hände auf den Manualen verbleiben können. Rücken aber die Tritte zu weit nach rechts und zu weit nach links, so sind sie schwer zu bedienen. Ihre Anzahl

muß also eine beschränkte sein; es wäre demnach falsch, alle Spielhülfen für die Füße anzulegen. Ein halbes Dutzend Tritte dürften sich am ehesten bewähren. Sind die Spielhülfen, wie in der neuen Musikvereinsorgel zu Wien, so angelegt, daß sie entweder mit den Füßen oder mit den Händen betätigt werden können, dann unterliegt es keinem Anstande, die Anzahl der Tritte über dem Pedale zu vermehren, weil der Bequemlichkeit und dem fallweisen Ermessen des Organisten der weiteste Spielraum eingeräumt ist.

Hinsichtlich der Form der Manubrien entscheide ich mich für Kipptasten in der Form, wie sie in der neuen Musikvereinsorgel angewandt sind. Eine Hauptbedingung für ein zweckmäßiges Funktionieren der Kipptasten ist die, daß ihre Länge nicht zu kurz bemessen wird. Dieselbe soll mindestens 75 *mm* lang sein.

Wenn ich das über die Anordnung der Registrier- und Spielbehelfe Gesagte zusammenfassen soll, so mag es nur gestattet sein zu bemerken, daß ich — mit Ausnahme der bestimmten Stellung der Pedalregister an der rechten Spieltischseite und der Anordnung der Gruppen sowie der Ein- und Ausschaltung der freien Kombinationen an der Stirnleiste des untersten Manuals — die Vereinheitlichung des Orgelspieltisches in Bezug auf die Registratur und Spielbehelfe lange nicht für so wichtig halte, als jene bezüglich der Maßverhältnisse der Manuale und der Pedale.

Der Referent stellt den zweiten Teil seines Referats, das die staatliche Revisorenfrage behandeln sollte, zurück, um die Leitsätze desselben einer späteren Diskussion zu Grunde zu legen.

3. Orgelbauer Fritz Haerpfer (Bolchen in Lothringen) über: »Erfahrungen über Aufstellung und Intonation von modernen Orgeln.«

Beginn 12 Uhr 10 Min. — Schluß 12 Uhr 30 Min.

Zunächst möchte ich einiges über die Mensuren, das heißt Maße der verschiedenen Register erörtern. Vor allen Dingen ist es nötig, daß der Orgelbauer sich über die Akustik des Raumes, in welchem die Orgel aufgestellt werden soll, genau orientiert. Hohe und lange Räume erfordern weitere, niedrige und kurze Räume dagegen engere Mensuren; auch muß stets die Anzahl der Register in Betracht gezogen werden. Deshalb ist es auch zu verstehen, daß Altmeister Joh. Andreas Silbermann bei der Orgel der St. Thomaskirche in Straßburg, erbaut 1740, welche ich im Laufe des vorigen Jahres zu restaurieren die Ehre hatte, auf dem Hauptmanual weite Mensuren angewendet hatte. Die Orgel enthält 35 Register, wovon auf das I. Manual 13, auf das II. Manual 8, auf das III. Manual 7 und auf das Pedal 7 entfallen.

Intoniert war die Orgel mit 70 *mm* Druck Wassersäule, welcher aber um etwa 10 *mm* erhöht wurde, um den Charakter etwas auszugleichen, da die Pfeifen gleichsam um einen Ton zu hohe Ausschnitte erhielten und das Werk um einen Ton höher (nach a 870 Schwingungen) eingestimmt werden mußte. Laut alten Erfahrungen des Hauses Dallstein & Haerpfer

ist diese Prozedur schon an manchen alten Werken ohne Schaden vorgenommen worden und so auch an dieser altehrwürdigen St. Thomas-Orgel.

Die Durchmesser der verschiedenen C bei Prinzipal 8′ des I. Manuals betragen:

1. C . . . . . 180 *mm*
2. „ . . . . . 96 „
3. „ . . . . . 57 „
4. „ . . . . . 36 „
5. „ . . . . . 22 „

bei Oktav 4′ des I. Manuals:

1. C . . . . . 96 *mm*
2. „ . . . . . 57 „
3. „ . . . . . 36 „
4. „ . . . . . 22 „
5. „ . . . . . 14 „

bei Oktav 2′ des I. Manuals:

1. C . . . . . 57 *mm*
2. „ . . . . . 36 „
3. „ . . . . . 22 „
4. „ . . . . . 14 „
5. „ . . . . . 10 „

Wie aus diesen Zahlen zu ersehen ist, decken sich die Mensuren dieser Prinzipalstimmen vollständig und sind als weit mensuriert zu bezeichnen; von c 4′ an nach dem Verhältnis 1 : 2·66 konstruiert, bei Prinzipal 8′ in der tiefen Oktave von H—C um $^3/_2$ Töne weiter gebaut.

Diese Stimmen klingen ungemein weich und voll. Die Mixtur $1\,^1/_3$′ vierfach ist dagegen enger mensuriert, wie aus folgenden Zahlen ersichtlich ist:

$1\,^1/_3$′ . . . . . . 36 *mm*
1′ . . . . . . 38 „
$^2/_3$′ . . . . . . 20 „
$^1/_2$′ . . . . . . 15 „

Das Cornet 8′ fünffach von c̄ an beginnend, ist im Gegensatz zur Mixtur sehr weit mensuriert:

c̄ 8′ = 48 *mm*
„ 4′ = 40 „
„ $2\,^2/_3$′ = 30 „
„ 2′ = 25 „
„ $1\,^3/_5$′ = 22 „

Ebenso sind der Salicional 8′ und die Gedackte als sehr weit mensuriert zu bezeichnen. Durchwegs sind die Register nach dem Verhältnis 1 : 2·66 gebaut, welches auch Altmeister Cavaillé-Coll (Paris) viel anwandte.

Das II. Manual (Rückpositiv) hat 4′ Charakter, da bei 8 Stimmen vier 4′, eine 2′, eine Cymbel und nur ein 8′ Grundstimme vorhanden ist.

Die Mensuren dieses Manuals sind enger gehalten. Ich gebe die Mensur des Prestant 4′ im Vergleich zur Mensur des 4′ im I. Manual an.

1. C . . . . 88 *mm*
2. „ . . . . 52 „
3. „ . . . . 31 „
4. „ . . . . 19 „
5. „ . . . . 12 „

Wie wunderbar durchdringend und klar das Pedal ist, davon kann nur der sich einen Begriff machen, der diese Orgel näher kennt. Die beiden 16′ sind von mächtiger Wirkung. Die Flöte 8′ ersetzt vollständig den Subbaß 16′, das heißt im 8′ Ton, da dieselbe weit mensuriert ist und einen weichen Ton aufweist. Das Werk dürfte, was Mensuren anbetrifft, mustergültig sein.

Diese Silbermann-Orgel weist nur einerlei Druck für sämtliche Stimmen auf. Bei der heutigen modernen Orgel sind wir weiter vorgeschritten, indem wir Orgeln mit differenziertem Winddruck bauen. Mein Grundsatz lautet: Grundstimmen erhalten 80 *mm*, Mixturen 70 *mm*, Rohrwerke zwischen 90 und 110 *mm*, je nach den Raumverhältnissen.

Leider ist es aber in Deutschland bei den schlechten Preisen von zirka 400 Mark pro Register nicht möglich, Werke mit differenziertem Druck zu bauen, viel weniger noch die Möglichkeit vorhanden, jedem Manual respektive Windlade seinen Regulator zu geben, um die momentane Luftverdünnung in den Kanälen bei vollgriffigem Spiel zu ersetzen. Diese Art Regulatoren haben nicht die Bestimmung, verschiedenen Druck abzugeben, sondern einzig und allein den Zweck, für Windersatz zu sorgen.

Wir in unserer Südwestecke des Deutschen Reiches sind in dieser Beziehung etwas günstiger gestellt, weil die Autoritäten für eine künstlerische Ausführung der Neubauten Sorge tragen und dafür eintreten. Bei mir geht keine Orgel aus dem Atelier, die nicht zweimanualig ist und einen Schwellkasten besitzt, wenn sie auch nur 5 Register zählt.

Nun zur Schwellkastenfrage. So manche Orgel besitzt einen Schwellkasten, aber die Wirkung desselben läßt zu wünschen übrig. Um einen gutwirkenden Schwellkasten zu bauen, muß folgendes beachtet werden: 1. Derselbe muß so hoch wie möglich, nahe dem Prospekt angebracht werden. 2. Die Wände sind genügend stark zu bauen. 3. Die Vorderfront ist mit einer gut und leicht funktionierenden Jalousieeinrichtung zu versehen. 4. Die Hauptsache, den Schwellkasten mit genügend Klangmaterial auszurüsten, darf nicht vergessen werden. Ein Schwellkasten, nur mit einigen schwachen Streichern und Flötenstimmen besetzt, ist nicht imstande, auf das volle Werk einzuwirken. Man disponiere das Schwellmanual so, daß alle Gattungen von Registern zur Verfügung stehen, Mixturen und Rohrwerke nicht ausgenommen. Bei einer im vorigen Jahre nach Straßburg gelieferten Orgel mit 32 Registern wurde von mir ein Schwellmanual mit 14 Stimmen vorgesehen. Es umfaßte 9 Grundstimmen, eine fünffache Mixtur und vier Rohrwerke: Fagott 16′, Fagott-Oboe 8′, Trompete 8′, Clairon 4′. Mit diesem Klangmaterial ist es möglich, auf das volle Werk ein mächtiges Crescendo-Decrescendo einwirken zu lassen, ohne dabei die Klangfarbe

zu verändern. Bei einer so eingerichteten Orgel hat der Registerschweller nur noch untergeordnete Bedeutung.

Bei der im Bau begriffenen Konzertorgel für das Sängerhaus in Straßburg mit 56 Registern sind das II. und III. Manual mit Schwellkästen versehen. Der Spieltisch dieser Orgel ist als vereinfachter Spieltisch gearbeitet; ich gehe mit einigen Worten auf diese Einrichtung ein.

Die Koppeln und Kombinationen werden zugleich als Pedaltritte und als Knöpfe eingerichtet, welche mechanisch untereinander verbunden sind, so daß der Organist sich jedesmal desjenigen Gliedes bedienen kann (Hand oder Fuß), das er gerade frei hat.

Der Spieltisch ist nach links und rechts von den Klaviaturen aus (zur besseren Übersicht der Register) halbkreisförmig nach hinten geschweift. Über den Registerzügen befinden sich die Knöpfe zur freien Kombination. An Koppelungen sind vorhanden: Pedal + I; Pedal + II; Pedal + III; I + II; I + III; II + III; dazu Generalkoppel. An Oktavkoppeln sind vorgesehen: Sub- und Superoktavkoppel im III. Manual, als kombinierte Koppeln eingerichtet, übertragbar, ohne Zug auf II., I. und Pedal. Desgleichen Superoktavkoppel im II. Manual; beide Superoktavkoppeln sind nach oben durchgeführt; Superoktavkoppel aus dem Pedal zum II. Manual; Superoktav aus dem Pedal zum III. Manual; Leerlaufkoppel zum I. Manual (Appel du Grand Orgue).

An Kombinationen sind vorhanden: 1. Freie Kombinationen. Freie Kombination zum I. Manual; freie Kombination zum II. Manual; freie Kombination zum III. Manual; freie Kombination zum Pedal. Generalfreie Kombination. Handregisterabsteller. Diese Einrichtung dient dazu, die freie Kombination von der Handregistratur zu trennen oder zu ihr hinzutreten zu lassen. 2. Feste Kombinationen. Piano; Mezzoforte; Forte; Tutti und Registerschweller.

Zum Schlusse möchte ich noch einiges über die Mixturenzusammensetzung bemerken. Herr Musikdirektor Rupp (Straßburg) hat im Jahre 1907 in Nr. 21, 23, 25 und 27 der »Zeitschrift für Instrumentenbau« manches Beachtenswerte über diesen Punkt veröffentlicht. Ich bin dafür, die Mixturen nur aus Oktaven und Quinten zusammenzusetzen, die Aliquotstimmen, Terzen und Septimen als eigene Stimmen zu behandeln und als solche zu disponieren, wobei man sie auf den 32′, 16′ oder 8′ Ton basiert. Eine Ausnahme bildet das Cornet 8′ fünffach, wo die Terz $1^{3}/_{5}'$ nicht fehlen darf. Die Mixtur des I. Manuals der Silbermann-Orgel zu St. Thomas in Straßburg ist folgendermaßen zusammengesetzt:

1. C . . . . . . $1^{1}/_{3}'$, 1′, $^{2}/_{3}'$, $^{1}/_{2}'$,
2. „ . . . . . . 1′, $^{2}/_{3}'$, $^{1}/_{2}'$, $^{1}/_{3}'$,
3. „ . . . . . . 4′, $2^{2}/_{3}'$, 2′, $1^{1}/_{3}'$,
4. „ . . . . . . 4′, 4′, $2^{2}/_{3}'$, 2′

usw. bis zum $\overline{\overline{g}}$.

Bei größeren Werken, wenn auf dem I. Manual drei Mixturen vorhanden sind, würde ich empfehlen, die erste bei $2^{2}/_{3}'$, die zweite bei $1^{1}/_{3}'$ und die dritte bei $^{2}/_{3}'$ beginnen zu lassen,

Die Mixtur des II. Manuals soll bei 1′ und die des III. Manuals, welches der neueren Richtung entsprechend mehr Klangmaterial enthält,

bei $2^2/_3'$ beginnen; letztere lasse ich als fünffach, mit 8′, 4′, 4′, $2^2/_3'$ und 2′ auslaufen.

Auch der kleinsten Orgel gebe man eine Mixtur, fein und klar intoniert, wofür man den Dank der Bach-Kenner ernten wird.

Daß in manchen Orgeln die Streicher etwas kraß klingen, kommt daher, daß die Mensuren zu eng genommen sind und daß sie mit Messingumlegebärten intoniert sind. Man gebe denselben eine angenehme Mensur, versehe sie mit Freins harmoniques und man wird konstatieren können, daß damit gute Erfolge erzielt werden. Ich differenziere dieselben gewöhnlich, wenn drei Streicher auf demselben Manual vorhanden sind, in der Art, daß Gamba 8′, Voix céleste 8′ und Äoline 8′ um je einen Ton differieren.

Es wird beschlossen, ein Regulativ über Orgelbau auszuarbeiten, welches in knapper Form die Ergebnisse des Standes des Orgelbaues zusammenfaßt. (Siehe Seite 636.)

2. Sitzung: Donnerstag, den 27. Mai, nachmittags von 3 bis 7 Uhr.

Vorsitzender: Dr. **Schweitzer**.

Sämtliche auf die Pedal- und Manualklaviaturen bezügliche Fragen gelangen zur Diskussion, an der sich alle Anwesenden lebhaft beteiligen. Die Resultate werden Punkt für Punkt von Abbé Dr. Mathias, Gewerbeinspektor W. E. Ehrenhofer und Dr. Schweitzer formuliert und in diesem Wortlaut einstimmig für das Regulativ angenommen. Es wird sodann eine elfgliedrige Arbeitskommission gebildet. Sie besteht aus den Herren: Wilhelm Brauner (Orgelbaumeister, Mährisch-Neustadt); Prof. Bewerunge (Patrik College, Maynooth, Irland); Ingenieur Friedrich Drexler (Wien); Hoforganist Rudolf Dittrich (Wien); Ingenieur W. E. Ehrenhofer (Wien); Fritz Haerpfer (Orgelbaumeister, Bolchen bei Metz i. Lothringen); Dr. Viktor Hainisch (Triest); Otto Rieger (Orgelbaumeister, Jägerndorf, Österr.-Schlesien); Heinrich Schiffner (Orgelbaumeister, Prag-Smichow); Joseph Ullmann (Obmann des österreichischen Orgelbauervereines, Wien); Dr. Wilhelm Widmann (Domkapellmeister, Eichstätt, Bayern).

Die Arbeitskommission soll im Laufe des nächsten Tages die Grundsätze über Kraftübertragung, Winddruck, Gebläse, Mensuren, Orgelaufstellung, Schwellkasten, Disposition, Intonation und Spieltischeinrichtung im Entwurf festsetzen.

Die Arbeitskommission tagt Freitag, den 28. Mai, vormittags von 9 bis 1 Uhr 15 Min. und nachmittags von 3 bis 7 Uhr.

3. Sitzung: Samstag, den 29. Mai, vormittags von 9 Uhr 15 Min. bis 1 Uhr 30 Min.

Vorsitzender: Dr. **Schweitzer**.

Die von der Arbeitskommission entworfenen Partien des Regulativs werden vorgelesen und mit geringen Modifikationen angenommen. Dr. Schweitzer trägt den Entwurf des Kapitels über Orgelpreise, Vergebung und Abnahme von Orgeln und Abschließung

von Verträgen zwischen Besteller und Orgelbauer vor. Die Sektion stellt die wichtigsten Einzelheiten in der Diskussion fest und faßt eine Resolution über die Drucklegung und Veröffentlichung des Orgelbauregulativs. (Siehe Seite 80.)

Dr. Schweitzer dankt hierauf in einem Schlußwort der Sektion für die Hingebung, mit der sie die fast übergroße Arbeit bewältigte.

Ferner wurden dieser Sektion folgende Referate auf schriftlichem Wege vorgelegt von:

I. Gustave Lyon (Paris) [1]):

1. Utilité d'une numération logique des sons de l'échelle chromatique qui permette à première vue de se rendre compte de la note dont il s'agit et de l'octave où elle se trouve.

Il suffit de voir les difficultés qui se présentent pour repérer la note grave d'un instrument par rapport à l'analogue d'un autre, d'observer par soi-même combien il est peu facile d'indiquer l'étendue d'un instrument et d'obtenir la relation de celle-ci par rapport à celle d'un autre instrument pour comprendre qu'une échelle numérique englobant l'échelle connue par octaves puisse être d'une commodité certaine, surtout à notre époque où le régime chromatique tend à prendre des bases solides.

Tout le monde, physiciens, musiciens sont d'accord sur ce fait que le son musical le plus grave perçu par la généralité des oreilles humaines correspond à l'ut de 32 pieds donnant 32, 331 vibrations par seconde avec le la diapason de 870 vibrations simples par seconde.

Il est donc logique que ce son s'appelle 1, qu'il corresponde au premier degré de l'échelle des sons musicaux.

Le principe de la gamme chromatique prévoit 12 demis tons chromatiques par octave correspondant au multiplicateur, racine douzième de deux. La première octave qui sera dite de 32 pieds et qui débutera par l'ut de 32 pieds ou son 1, comportera donc les sons depuis 1 jusqu'à 12 et on affectera le nombre:

1 à la note	ut
2	ut dièse ou ré bémol
3	ré
4	ré dièse ou mi bémol
5 . . .	mi
6	fa
7	fa dièse ou sol bémol
8	sol
9 . . .	sol dièse ou la bémol
10	la
11	la dièse ou si bémol
12	si

[1]) Das Referat erscheint hier, obgleich es nicht eigentlich Fragen des Orgelbaues, sondern diverse instrumentale Konstruktionen betrifft.

l'octave suivante s'étendra de 13 jusqu'à 24, c'est-à-dire que dans la deuxième octave, qui sera dite octave de 16 pieds, les notes correspondront à un nombre qui sera égal à une fois 12 plus le nombre indiquant le rang de la note.

La troisième octave, dite octave de 4 pieds, comportera 12 notes dont les rangs seront représentés par des nombres depuis 25 jusqu'à 36, soit pour chacun d'eux deux fois 12 plus le nombre du rang de la note et ainsi de suite.

La sixième octave, par exemple, comprendra 12 notes dont les rangs seront numerotés de 61 à 72.

Autrement dit, nous proposons d'affecter à chacune des notes de l'échelle chromatique des sons musicaux, un nombre caractéristique de sa position sur cette échelle. Désormais le son 64 représentera une note parfaitement définie qui sera dans la 6e octave, puisque 64 égale cinq fois douze plus 4 et dont le nom sera ré dièse correspondant à la note occupant le 4e rang.

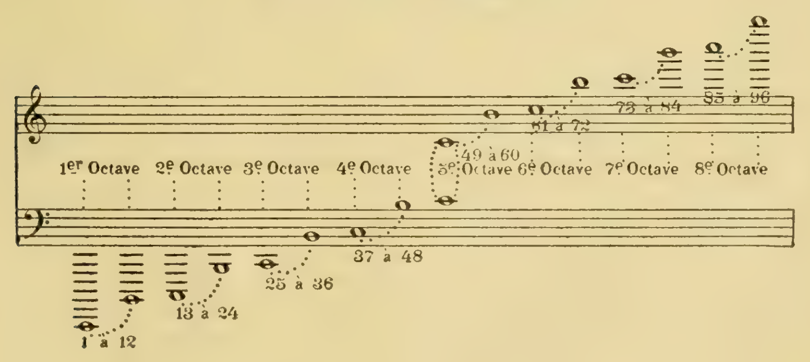
Inversement le si bémol de la 7e octave aura comme rang un nombre obtenu en ajoutant au produit $6 \times 12 = 72$, le rang de la note si bémol dans l'octave, c'est-à-dire 11 ; si bien que le si bémol de la septième octave aura comme rang dans l'échelle musicale des sons le nombre 83.

Il devient dès lors possible d'indiquer pour chaque instrument les deux nombres extrêmes qui définissent le son le plus grave et le son le plus aigu, et d'avoir ainsi rapidement et facilement le moyen d'enseigner et de se rappeler l'étendue de chacun des instruments et leur acuité relative pour leur emploi à l'orchestre.

Je serais très heureux si le Congrès voulait bien s'intéresser à cette question d'ordre essentiellement pratique, qui permettrait de faire entrer dans l'enseignement scolaire ces idées de relation extrêmement simples et absolument nécessaires.

Ci dessous la classification dont la note ci-dessus a pour but de démontrer l'utilité.

Proposition de Numération logique des Notes de l'Echelle Chromatique des Sons Musicaux.



Étendue de chaque Octave.

Rang de chaque Note d'une Octave	Numéros de l'Echelle des Sons						
1 — *ut*	1e	Octave	dite	32	pieds	1 à 12
2 — *ut* ♯ ou *ré* ♭	2e	»	»	16	»	13 à 24
3 — *ré*	3e	»	»	8	»	25 à 36
4 — *ré* ♯ ou *mi* ♭	4e	»	»	4	»	37 à 48
5 — *mi*	5e	»	»	2	»	49 à 60
6 — *fa*	6e	»	»	1	»	61 à 72
7 — *fa* ♯ ou *sol* ♭	7e	»	»	1/2	»	73 à 84
8 — *sol*	8e	»	»	1/4	»	85 à 96
9 — *sol* ♯ ou *la* ♭						
10 — *la*						
11 — *la* ♯ ou *si* ♭						
12 — *si*						

Tableau de l'étendue des Instruments en sons réels employés.

	de		à	
Piano	*la*	10	*ut*	97
Violon	sol	44	*mi*	89
Alto	*ut*	37	*la*	82
Violoncelle	*ut*	25	*la*	70
Contrebasse	*mi*	16	*mi*	53
Trompe de chasse en ré	*ré*	27	*ré*	51
Trompette de cavallerie en *mi* ♭	*mi* ♭	40	*mi* ♭	64
Clairon d'infanterie en *si* ♭	*si* ♭	47	*si* ♭	71
Cor d'harmonie en *fa* sans pistons	*fa*	30	*fa*	54
» » » » à 3 pistons	si	24	*fa*	54
Trombone alto *mi* ♭ à coulisse ou à 3 pistons	*sol*	32	*ré*	62
» ténor *ut* à coulisse ou à 3 pistons	*mi*	29	*si* ♭	59
» ténor *ut* à 4 pistons	*si* ♭	23	*si* ♭	59
» basse *sol* à coulisse ou à 3 pistons	*si*	24	*fa*	54
» contrebasse en *si* ♭	*ré*	15	*la* ♭	45
Cornet à 3 pistons en *mi* ♭	*la*	46	*mi* ♭	76
» à 3 » » *ut*	*fa* ♯	43	*ut*	73
» à 3 » » *si* ♭	*mi*	41	*si* ♭	71
Trompette à 3 pistons en *mi* ♭ aigu	*la*	46	*mi* ♭	76
» à 3 » » *ré*	*sol* ♯	45	*ré*	75
» à 3 » » *ut*	*fa* ♯	43	*ut*	73
» à 3 » » *si* ♭	*mi*	41	*si* ♭	71
» à 3 » » *sol*	*ut* ♯	38	*sol*	68
» à 3 » » *fa*	*si*	36	*fa*	66

	de	à
Trompette à 3 pistons en *mi* ♭ grave	*la* 34	*mi* ♭ 64
Petit bugle en mi ♭ 3 pistons	*la* 46	*mi* ♭ 76
Bugle „ *si* ♭ 3 „	*mi* 41	*si* ♭ 71
Saxhorn alto „ *mi* ♭ 3 „	*la* 34	*mi* ♭ 64
„ baryton „ *si* ♭ 3 „	*mi* 29	*si* ♭ 59
„ basse „ *si* ♭ 4 „	*si* ♭ 23	*si* ♭ 59
„ contrebasse *mi* ♭ 3 „	*la* 22	*mi* ♭ 52
„ „ *si* ♭ 3 „	*mi* 17	*si* ♭ 47
Clarinette en *mi* ♭	*sol* 44	*ré* 87
„ „ *ut*	*mi* 41	*si* 84
„ „ *si* ♭	*ré* 39	*la* 82
„ „ *la*	*ut* ♯ 38	*sol* ♯ 81
Clarinette alto en *mi* ♭	*sol* 32	*ré* 75
„ basse „ *si* ♭	*ré* 27	*la* 70
Hautbois „ *ut*	*si* ♭ 47	*sol* 80
Cor Anglais „ *fa*	*mi* 41	*ut* 73
Basson „ *ut*	*si* ♭ 23	*ut* 61
Contrebasson	*si* ♭ 11	*ut* 49
Saxophone soprano en *si* ♭.	*la* ♭ 45	*mi* ♭ 76
„ alto „ *mi* ♭	*ré* ♭ 38	*la* ♭ 69
„ ténor „ *si* ♭	*la* ♭ 33	*mi* ♭ 64
„ baryton „ *mi* ♭	*ré* ♭ 26	*la* ♭ 57
„ basse „ *si* ♭	*la* ♭ 21	*mi* ♭ 52
Flageolet	*la* 70	*si* 96
Petit flûte en *ré* ♭	*mi* ♭ 64	*ré* ♭ 98
„ „ „ *ut*	*ré* 63	*ut* 97
Grande „ „ *ut*	*si* 48	*la* 94
Harpe	*ré* 15	*sol* 92

2. Méthode pratique de synchronisation „d'impressions pour l'auditeur" de l'orchestre et des masses chorales éloignées.

Les plaintes nombreuses qu'un grand nombre de compositeurs et de chefs d'orchestre ont émises devant moi au sujet de l'impossibilité d'obtenir pour l'auditeur des salles de concerts ou de théâtres, une impression satisfaisante à l'audition simultanée d'orchestre et de masses chorales éloignées, m'a amené à réaliser un appareil simple qui donne le résultat cherché.

Le principe consiste à faire enregistrer par l'auteur ou par le chef d'orchestre la réduction au piano de toute la partie correspondant à l'oeuvre d'ensemble, avec un certain nombre de mesures immédiatement précédentes.

De cette photographie du jeu de l'auteur ou de son interprète, on extrait le rythme en reportant sur une même ligne le commencement de chacune des notes qui constituent ce rythme. Autrement dit, à l'aide de la bande perforée, analogue à celle utilisée dans les Pleyelas, les Phonolas etc., nous faisons une bande beaucoup plus étroite qui ne mesure que

deux centimètres et qui ne comporte qu'une seule ligne de trous rythmiquement espacés comme l'a voulu l'auteur; c'est ce rythme qu'on enverra à l'aide d'un batteur sonore électrique, pneumatique ou par tout autre procédé, tout près de l'oreille du chef d'orchestre et du chef des choeurs, en retardant le signal du chef d'orchestre de la quantité voulue pour que l'audition par l'auditeur de la salle, des choeurs et de l'orchestre, soit simultanée.

Le procédé employé pour y arriver consiste à faire, à côté de la rangée de trous dont j'ai parlé, une rangée identique parallèle. Le palpeur d'une des rangées de trous correspond au signal du chef d'orchestre, et l'autre rangée à celui du chef de choeurs.

Le palpeur électrique de ce dernier est déplaçable par rapport à celui de l'autre ligne sur un secteur circulaire gradué.

Dès que ce matériel est prêt, on fait l'essai pratique. Le chef d'orchestre prévenu par un signal placé sur sa partition met en route le petit appareil qui est sur son pupitre et immédiatement il perçoit, sans que ses voisins entendent quoi que ce soit, le rythme qu'a voulu l'auteur pour toute la partie de l'oeuvre qui précède l'ensemble qu'il s'agit de synchroniser. Il peut donc soit ralentir le mouvement, soit l'accélérer, pour se remettre, pendant les quelques mesures affectées à cet usage, dans le mouvement voulu par l'auteur; si bien qu'au moment où il attaquera la partie chorale, il n'aura qu'à suivre le rythme qui chantera tout près de lui pour être certain d'aller d'une façon tout-à-fait synchrone avec le chef des choeurs.

Pour régler l'un par rapport à l'autre ces deux chefs, seule l'expérience peut prononcer.

Chacun de ces chefs étant à son poste, on mettra le palpeur des choeurs à la division 100, par exemple, et les auditeurs musiciens entendront dans la salle si la perception de l'orchestre et des choeurs est simultanée.

Si les choeurs partent trop tôt, on l'amènera à la division 50 et on recommencera l'expérience; si c'est encore trop tôt, on l'amènera à 25. Si c'est trop tard on remontera à 32 et ainsi de suite.

Si cet essai a donné, pour la division 32, un bon résultat à l'Opéra de Vienne et que ce soit, par exemple, la 9e Symphonie on écrira sur la bande: 9e Symphonie de Beethoven, Opéra de Vienne, division 32.

Ce même matériel transporté à Berlin donnera un bon résultat, avec une division 41, on l'inscrira sur la bande; à Paris, ce sera la division 22 qui, au contraire, sera la bonne.

Ces essais-là, faits une fois pour toutes, serviront indéfiniment.

On peut, au lieu d'un moteur électrique qui présente des ennuis à cause des piles, se contenter, étant donné que les parties sont d'une durée relativement courte, de mouvements d'horlogerie dont les prix de revient sont faibles, sont très réguliers, ne demandent pas d'entretien et sont toujours prêts.

Nous pensons avoir rendu service à l'art musical, en portant le résultat de nos recherches à la connaissance du Congrès et en lui faisant savoir que le brevet que j'ai pris pour ces sortes d'appareils enregistreurs

et de synchronisation n'a été pris que pour prendre date, et que je l'ai laissé tomber dans le Domaine Public, pour que chacun puisse en fabriquer pour le mieux des exécutions théâtrales ou symphoniques.

3. Application de l'enregistrement du jeu du pianiste à la création de la tradition et à la possibilité subséquente de l'enseignement sans transformation de la volonté des auteurs.

L'application du piano enregistreur à la synchronisation des impressions auditives n'est qu'un cas particulier de l'utilisation du Pleyel enregistreur sur l'intérêt de laquelle je me permets d'attirer l'attention du Congrès.

Un grand nombre de compositeurs Français ont pu déjà venir enregistrer leur jeu à la salle Pleyel, sur mon piano enregistreur.

Il nous est donc dès lors permis de rejouer ces oeuvres identiquement comme l'a voulu le compositeur, ce qui présente un intérêt capital pour la tradition, pour l'étude des rythmes, pour la comparaison des mouvements, des chants populaires, etc.

Il y a là un procédé qui mérite d'éveiller l'attention du Congrès, car on créera ainsi la possibilité de l'enseignement intégral des oeuvres telles que les ont voulues les auteurs.

Cela permet de transporter chez les voisins, d'un continent à l'autre les résultats des recherches rythmiques des savants de tous les pays, c'est une véritable leçon de musique vécue, c'est la création de la tradition et la possibilité de la retrouver au bout d'un nombre quelconque d'années.

Il est bien évident que, pour que l'exécution soit fidèle, il faut que les appareils dérouleurs de reproductions sonores aient des mouvements de déroulement identiques aux mouvements qui ont présidé à l'enroulement pendant l'enregistrement.

C'est ce qui a été réalisé d'une façon précise dans mes enregistreurs et mes appareils du Pleyela.

J'espère que le Congrès trouvera qu'il y a un intérêt artistique d'ordre didactique dans le développement de pareils enregistreurs.

Je serais, en particulier, fort heureux que nous puissions envoyer en Autriche et en Allemagne l'interprétation rêvée de nos compositeurs et qu'inversement nos confrères Autrichiens et Allemands etc. puissent nous faire connaître d'une façon précise les qualités rythmiques et musicales de leurs auteurs.

C'est dans cet esprit qu'est faite cette note.

II. P. S. Rung-Keller, Kantor und Organist (Kopenhagen): »Über Reform des Orgelbaues.«

I. Die zweckmäßigste Art des Spieltisches und seine Einrichtung.

Der Spieltisch, dieses Nervenzentrum einer jeden Orgel, von dem alle Leitungen gleich Nerven auf die einzelnen Teile des Instruments ausstrahlen, ist ein äußerst wichtiger Teil desselben und je größer dieses ist und je komplizierter und wie ein Konzertinstrument ausgestattet, desto klarer muß die ganze Anlage sein und dem Spielenden eine leichte Über-

sicht über die Disposition bieten. So unglaublich viele neue Mechanismen erfunden und so viele verschiedene Spieltischtypen mit mehr oder weniger Erfolg erprobt worden sind, muß man, wenn es sich darum handelt, eine besonders praktische und erschöpfende Spieltischdisposition darzustellen, vor allem die beste und engste Auswahl der bereits vorhandenen Erfindungen treffen, da man es durch Überladung des Spieltisches, und wäre es auch noch so logisch ausgeführt, nur dahin bringt, dem Spielenden die Übersicht zu benehmen, während die Gewähr für die Präzision des Mechanismus sowie dessen Haltbarkeit gleichzeitig bedeutend verringert wird. Im übrigen ist es am zweckdienlichsten, zwischen den Spieltischdispositionen einer Kirchen- und einer Konzertorgel zu unterscheiden, wobei doch bemerkt werden muß, daß erstere sich doch keineswegs zum Konzertgebrauch unbrauchbar erweisen darf. In der Folge werden beide Teile gleichzeitig besprochen werden und der besseren Übersicht wegen sind zwei Schemata (siehe Anhang) eingefügt, die zu den Orgeldispositionen Nr. 2 und 3 gehören.

Das erste, worauf man bedacht sein muß, ist, dem Spielenden eine möglichst bequeme Stellung beim Spielen zu verschaffen und der Orgelbauer, oder richtiger gesagt, die Kommissionen, die mit der Ausarbeitung der Normalmensuren zu tun haben, müssen hiebei so entgegenkommend wie möglich sein, indem es durchaus verwerflich ist, Instrumente zu bauen, wo der Maßstab dafür den Platzverhältnissen oder dem Wunsche des Einzelnen angepaßt ist. Besser wäre eine internationale Norm, gründlich geprüft durch ein stummes Modell, dessen Klaviaturen untereinander verschiebbar sind und bei dem die verschiedenen Möglichkeiten erprobt werden können. Es ist hier nicht die Absicht, eine erschöpfende Beschreibung einer Klaviaturnormalmensur zu geben, sondern nur etwaige neue Einzelheiten zu bringen und die wichtigsten Punkte hervorzuheben, welche der Spielende vor allem berücksichtigt wünscht.

Die Anzahl der Klaviaturen darf die Zahl drei nicht überschreiten, da es selbst bei einer sehr großen Disposition nicht praktisch ist, deren mehr zu haben, und findet sich ein viertes Werk als Echo- oder Solowerk angelegt, kann dieses sehr gut in Verbindung gebracht werden mit einer der anderen Klaviaturen, wie unter Akzentkoppelung erwähnt.

Ebenso wie selbst die kleinste Orgel stets zwei und nicht nur eine Klaviatur haben sollte, müßte man lieber drei Klaviaturen anstatt zweier anwenden, selbst bei Dispositionen von 20 (oder 15, siehe Disposition Nr. 1 *b* und *c*) Stimmen und selbst bei kleinen Konzert- oder Kammerorgeln.

Der Umfang der Klaviaturen muß für Kirchenorgeln 56 Tasten umfassen und 61 für Konzertinstrumente betragen. Der Abstand zwischen den Klaviaturen untereinander muß auf ein Minimum (unter 60 *mm*) herabgesetzt werden, um den Platzwechsel der Hände und etwaiges Doppelspiel für die einzelne Hand zu erleichtern.

Der durch Pneumatik und Elektrizität angewandte geringe Tastenfall ermöglicht diese Einschränkung, wenn gleichzeitig der Vorsprung der einen Klaviatur über die andere nur 15 *mm* beträgt, die Gesamtlänge der

Untertasten 12 *cm* ausmacht, und wenn man, wie im folgenden nachgewiesen, Verzicht leistet auf die Placierung von Druckknöpfen im Vorsatzbrett zwischen den Klaviaturen.

Von der Spielart und dem Tastenfall kann man verlangen, daß alle Systeme mit dem für Repetition und Präzision notwendigen »leeren Gang« (zirka 4 *mm*) eingerichtet werden und kann dies nur schlecht ersetzt werden durch einen zwecklos kleinen Tastenfall, wie man es stellenweise finden kann.

In Bezug auf die Reihenfolge der Klaviaturen für die einzelnen Werke ist es am zweckmäßigsten, die untere Klaviatur zum Hauptwerk gehören zu lassen und die obere Klaviatur (die entferntere) zu demjenigen Werke zu machen, welches die schwächsten Stimmen hat, selbst wenn dies nicht ein altmodisches »Echowerk«, sondern auch mit starken Solostimmen versehen ist. Gleichzeitig ist diese Ordnung sehr praktisch, wenn man allmählich den Klang übergehen lassen will, indem man die Hände von der Klaviatur I zu II und dann zu III umlegt oder in umgekehrter Reihenfolge (vergleiche näher bei Erwähnung der Disposition).

Die Pedalklaviatur muß schwach konkav (bogenförmig) sein, doch mit parallelen Tasten, also nicht doppelt konkav (wie versucht) und die Linie von der Belegung der Obertasten muß ebenfalls bogenförmig sein. Die Untertasten dürfen sich gern ein wenig nach hintenzu über die wagrechte Linie erheben und mit breiter, schwach gerundeter Belegung versehen sein wie bei den Obertasten, wo die mittelsten reichlich lang sein müssen (13 *cm*). Bei dieser Form der Klaviatur erreicht man die angenehmste Spielart und ist man an das gewöhnliche wagrechte Pedal gewöhnt, ist es erstaunlich, wie leicht und schnell man sich mit diesem neuen befreundet.

Der Abstand von der oberen Seite der Pedaltasten zu der oberen Tastenseite der unteren Klaviatur muß so kurz wie möglich gemacht werden (75 *cm*), mit Berücksichtigung sowohl des Raumes, den das Vorsatzbrett der unteren Klaviatur (wo die Druckknöpfe angebracht werden), der Rahmendicke des Spieltisches (zirka 10 *cm*) wie auch wegen des Vorsprungs der Klaviatur über das Pedal.

Dies sind im großen und ganzen die beiden wichtigsten Faktoren zur Bequemlichkeit des Spielenden in Verbindung mit der Bankhöhe, auf die zu wenig Rücksicht genommen wird, ein Fehler, der so leicht vermieden werden könnte, wenn man die Bank in verschiedenen Höhen verstellbar einrichtete, was unbedingt erforderlich ist, wenn verschiedene Personen die Orgel bedienen.

Als Klaviatur-Pedalabstand sollte man auf 75 *cm* herabkommen und in Bezug auf den Vorsprung der Klaviatur über das Pedal müßte die senkrechte Linie von der Spitze der Obertaste der mittleren Klaviatur, oder wenn nur zwei Klaviaturen da sind, das Ende der Obertasten von der oberen Klaviatur die Linie der Spitze von der mittleren Pedalobertaste treffen.

Von der Anbringung der Registerzüge und der Wahl der verschiedenen Koppeln und der Hilfsmechanismen und deren Placierung hängt der klare Überblick ab, den der Spielende haben muß über

den aktiven und passiven Teil der ganzen Disposition des Instruments. Daher müssen die zu den Stimmen gehörigen Register nicht auf beide Seiten der Klaviatur verteilt werden, sondern in einer Reihe über der oberen Klaviatur in Form von Registertasten vereinigt sein.

Die einzelne Registertaste oder Wippe hat die Form eines Dominosteines und bewegt sich um eine wagrechte Achse. Sie ist von der Breite einer weißen Taste (22 *mm*) und von der dreidoppelten Länge. Wenn die Bewegung nur gering ist (6 *mm*) und jede Wippe an der Oberseite schwach gerundet, wie bei altmodischen Tasten, bekommt man die beste Form, indem man mit einem glissando auf der oberen oder unteren Kante der Wippenreihe in einem Augenblick eine ganze Gruppe in Tätigkeit setzen kann. Wenn das Register aufgezogen ist, soll die Oberseite der Taste (die wie im folgenden nachgewiesen, als Namenplatte angewendet wird) senkrecht stehen. Eine deutliche Aufschrift ist ein wichtiger Punkt für eine leichte Registerübersicht und würde ein Feld mitten über der Taste (3 *cm* breit) den erforderlichen Platz für die Buchstaben abgeben, so daß die Fußbezeichnungen deutlich isoliert unten zu sehen sind.

Um die Register der verschiedenen Klaviaturen unterscheiden zu können, ist es das beste, das mittlere Feld nicht zu bronzieren, sondern mit leichten, hellen Farben anzustreichen, die man dann wiederfindet an zwei Verzierungsknöpfen an den Seitenbacken der entsprechenden Klaviatur, um nicht das Namenfeld mit I M etc. über dem Registernamen zu überladen. Innerhalb der Stimmen des einzelnen Werkes ordnet man diese am besten nach der Fußhöhe von 16′ ganz links bis zu 2′, doch ausschließlich für Grundstimmen, nicht für gemischte und Rohrstimmen, die ganz rechts angebracht werden.

Um diese schnell von den andern unterscheiden zu können, kann man über dem Namen ein *T* oder einen Stern anbringen. Hier soll kurz eine Bemerkung eingeschoben werden über die allgemeinen Stimmenbezeichnungen, die in den meisten Ländern ein wahres Chaos von Sprachverderbung und orthographischen Fehlern darbieten und es würde weit mehr befriedigend und entsprechend sein, wenn auch hierin Einigkeit und Ordnung eingeführt würde! Wenn auch unter den Musikern der größeren Nationen eine Richtung vorzuherrschen scheint, die versucht für alle Ausdrücke in der Musik die respektive Landessprache zu benutzen, wo bisher die italienischen die einzig bekannten waren, so wäre es doch das einzig mögliche internationale Bindeglied, die von allen Musikern des Landes gekannte italienische Musiksprache zu wählen, zumal da wir es hier viel mit Instrumentbezeichnungen zu tun haben, die uns aus den Partituren vertraut sind und da die vielen lateinischen Bezeichnungen sich so leicht übersetzen lassen. Die gebräuchlichsten Registerbezeichnungen ins Italienische übertragen, die bereits hier im Lande auf meine Veranlassung eingeführt sind, werden in den folgenden Dispositionen benutzt.

Ebenso wie die Register können auch die Koppeln, deutlich getrennt von diesen, angebracht werden, z. B. durch einen schmalen Zwischenraum in der gleichen Reihe, wenn der Platz es erlaubt (bei

gewöhnlicher Spieltischbreite 50 bis 60 Tasten in einer Reihe), sonst in einer besonderen Reihe an der einen Seite des Spieltisches in Verlängerung der Klaviatur, wie denn auch die Pedalstimmen an der entgegengesetzten Seite angebracht werden können, falls der Spieltisch nicht genügend breit ist, doch ist es bei Kirchenorgeln vorzuziehen, die eine Konsolecke frei zu lassen zur Anbringung von Gesangbüchern, damit der Organist während des Spieles mitfolgen kann.

In der Wahl der Koppeln müssen die folgenden als absolut notwendig betrachtet werden, und die nachstehende Bezeichnung derselben scheint mir hinreichend und besser als die gewöhnliche II — I, III — I usw.

Klaviaturkoppeln:	Pedalkoppeln:
M C : I + II, II + III, I + III;	P C : P + I, P + II, P + III;

die alle unison wirkende Koppeln sind.

Mit Bezug auf die Wahl der andern nicht durchaus notwendigen Koppeln, der Oktavkoppeln, muß bekannt werden, daß diese in hohem Grade von der betreffenden Orgeldisposition abhängig ist, und sollen hier nur einige allgemeine Bemerkungen angeführt werden über die verschiedenen Arten Oktavkoppeln und deren zweckmäßigste Anwendung.

Die beiden Hauptmängel der Oktavkoppeln sind erstens ihr begrenzter Umfang innerhalb der Klaviaturgrenzen und ihre nur relative Stimmenverdoppelung in einem homophonen Satz, weshalb der Totaleindruck etwas zu schrill und mixturartig ausfällt, da die verdoppelten Töne in den Harmonien nicht im Klange verdoppelt werden können. Dem ersten Mangel kann abgeholfen werden, wenn es sich um eine Superoktavkoppel handelt (M C : I + 4), indem man sie mit *C* anfangen und durchführen läßt, d. h. die Windlade des entsprechenden Werkes mit noch 12 Pfeifen für jede Stimme versieht.

Wegen des Raumes und der bedeutend größeren Kosten läßt sich dies nicht leicht bei Suboktavkoppeln ausführen, aber da es sich um eine Art 16′-Effekt handelt, ist es von geringerer Bedeutung. Dem zweiten Fehler ist natürlich nicht abzuhelfen, da er im Prinzip selbst liegt, aber dies gibt Anlaß zu folgenden Betrachtungen bei Anbringung von Oktavkoppeln.

Mit dem Gebrauch gewöhnlich durchgeführter Superoktavkoppeln (die in der gleichen Klaviatur wirken I + 4, II + 4) sollte man vorsichtig sein bei starken Hauptklaviaturen und eine solche vorziehen, die auf die Superoktave (I + II 4′) einer schwächeren Klaviatur wirkt, da die Verdoppelungen und Nichtverdoppelungen in der Klangmasse bei weitem nicht so stark hervortreten wie sonst. Doch kann dies auch wie das vorhergehende von einem stärkeren auf ein schwächeres Werk überführt werden. Mit dem Anbringen der 16′-Koppel an Hauptklaviaturen muß man noch vorsichtiger sein und diese Koppel ausschließlich für die schwächeren Stimmen einer dritten Klaviatur anwenden, wo nicht mit einer 16′-Stimme disponiert ist. Selbstverständlich kann man mit solchen Oktavkoppeln glänzende Soloklangwirkungen erzielen, doch erfordern sie besondere Sorgfalt im Gebrauch und müßten von festen Kombinationen u. dgl.

ausgeschlossen sein, damit sie sich nicht den Totalwirkungen aufdrängen und eine sonst gute Disposition verderben. Von den sogenannten kombinierten Registern, die gerade basiert sind auf durchgeführten Oktavkoppeln, muß man am liebsten Abstand nehmen bei größeren Orgeln, und nur in ganz einzelnen Fällen, bei kleinen Orgeln, deren Gebrauch anraten. Dagegen wird es sehr praktisch sein, auch bei großen Orgeln im Pedal eine durchgeführte Superoktavkoppel (P : O C + 8') oder ein kombiniertes Register für Pedalstimmen anzuwenden, da man es hier nur mit einem einstimmigen Spiel zu tun hat.

Unter den Oktavkoppeln muß die Melodiekoppel besonders hervorgehoben werden, ob diese nun entweder auf eine und dieselbe Klaviatur oder auch von der zweiten Klaviatur hinunter zur ersten wirkt (C M : II + 14'), was besonders bei Kirchenorgeln zu empfehlen ist. In der erstgenannten Form wird die Koppel auch angewandt werden können anstatt der gewöhnlichen Oktavkoppel bei Konzertorgeln und von besonderer Wirkung sein in einem Satz, instrumentiert für Zungenstimmen durch Verstärken des stets etwas schwachen Diskants. Besonders bei Konzertorgeln müßte man mehr darauf bedacht sein, die sogenannte »Akzentkoppel« mit doppeltem »touch« anzuwenden und zu vervollkommnen, wodurch man auf einer schwächeren Klaviatur durch stärkeren Druck und durch tieferen Tastenfall eine andere und stärkere Klaviatur ankoppelt. Man kann auf diese Weise im Fugenspiel z. B. das Thema hervorheben, selbst wenn dieses in einer Mittelstimme verborgen liegt, und jeden Augenblick die Wirkung einer 8'-Melodiekoppel (C M : II + 18') erzielen, ohne die Hände umzuplacieren. Hat man ein entfernt liegendes Echowerk als viertes Werk außer den drei andern disponiert, so kann man dies wirken lassen durch einen allgemeinen Tastenfall[1]) der dritten Klaviatur, während das dritte Werk nur wirkt durch den tiefen Tastenfall der dritten Klaviatur, wodurch man dennoch Doppelspiel und Wechselwirkung zwischen den beiden Werken erreicht. Ist disponiert mit Akzentkoppel, so sollte diese so ausgeführt sein, daß man sie gleichzeitig durch eine rein mechanische Einstellung verändern könnte zu einer gewöhnlichen Klaviaturkoppel, also II + I oder III + II. Andere mehr kuriose als nützliche Koppeln, wie z. B. die besonders für elektrische Traktur geeignete Pizzicatokoppel (bei welcher ein Werk nur momentan tönt, indem man ein gewöhnliches legato auf einem andern Werk spielt) sowie die Klaviatur-Pedalkoppelung (bei der das Pedalwerk von einer der Klaviaturen ausgespielt wird), können durchaus nicht in Betracht kommen, wenn die Rede ist vom Notwendigsten und Praktischesten.

Von »Nebenzügen« ist als besonders wichtig der Rohrwerksabsteller zu bemerken, der sehr gut in die Registerkombinationen aufgenommen und von der Form der andern »Züge« sein kann, während das automatische Glockenspiel und die Sperrventile, die sich auch bei allen neueren Systemen vorfinden sollten, dagegen von

---

[1]) Wird der ganze Tastenfall auf 10 *mm* gesetzt, müßte man einen 4 *mm* leeren Gang haben und 4 *mm* für die Spielart des zweiten Manuals und die restierenden 2 *mm* für die Akzentkoppel.

diesen weit entfernt angebracht werden und sich in der Form erkennbar von jenen unterscheiden müssen.

Der Selbstregistrierung wegen sind die verschiedenen Registerkombinations-Systeme entstanden, doch soll hier nur von der absolut freien Registerkombination als der notwendigsten und einzig befriedigenden gesprochen und ganz abgesehen werden von Registerprolongements, bei denen die ursprüngliche Registrierung immer zu Grunde geht und andern nur partiell freien Kombinationen.

Eine jede Kirchenorgel muß eine freie Kombination haben außer der Hauptregistratur und eine Konzertorgel am liebsten deren zwei. Ebenso wie zur Hauptregistratur müssen zu dieser Kombination zwei selbstständige Züge gehören in Form von Stäbchen zum Auf- und Niederschieben, jedes Stäbchen muß der entsprechenden Registerwippe gegenüber angebracht werden, so daß man dieselbe Einteilung in Gruppen erhält und Übersicht über die Disposition der Kombinationen und jedes einzelne Stäbchen nur mit einer Nummer zu versehen hat, wodurch man erreicht, daß jedes Register nur mit einer Nummer in der Registrierung bezeichnet wird, anstatt der gewöhnlichen Verkürzungen der Namen. Um die Hauptregistraturen und Kombinationen zu öffnen und zu schließen, ist das richtigste, wechselwirkende Druckknöpfe anzuwenden, mit der Bezeichnung I Kombination (Hauptregistrierung), II Kombination usw., und müssen diese in dem Vorsatzbrettchen der ersten Klaviatur derartig angebracht sein, daß man beim halben Eindrücken des Knopfes die Wirkung eines O-Knopfes erzielt, was das Anbringen eines besonderen Knopfes unnötig macht. Diese Kombinationsmechanismen müssen sich gleichzeitig als Pedaltritte ohne Einhaken über der Pedalklaviatur vorfinden, da man häufiger einen Fuß als eine Hand frei hat.

Die festen Kombinationen, zusammengesetzt nach Stärkegrad oder Klangcharakter (Streicher, Flöten usw.) werden ziemlich überflüssig, wenn die Orgel mit einem guten Rollschweller und einem zuverlässig wirkenden Skalaindex, von dem die Funktionen abgelesen werden können, versehen ist.

Um den Rollschweller zu dirigieren, ist ein Fußbügel, der sich sicher und lautlos auf einer breiten Rolle des Pedalfußbrettes von der Mitte desselben seitwärts bewegt, den gewöhnlichen abbalancierten Fußbrettern vorzuziehen, die sich um eine wagrechte Achse drehen, da man immer den Fuß weit von den Pedaltasten entfernen und ihn dann in der bestimmten Stellung auf der Fußfläche anbringen muß, um den Rollschweller zu beherrschen. Außerdem erlangt man einen weit reichlicheren Spielraum auf die erste Art und Weise und es ist empfehlenswert, den Zeiger des Rollschwellers auf der inneren Seite der Konsolwand des Spieltisches anzubringen, so daß man ihn auch mit einem Handgriff bewegen kann.

Auf die gleiche Weise wie beim Rollschweller kann man auf der entgegengesetzten Seite rollende Steigbügel für die Crescendowerke der zweiten und dritten Klaviatur haben, den einen eine Stufe höher als den andern laufend, so daß man sie auch mit einem Fuß beide gleichzeitig zur Seite schieben kann.

Was die neueren automatischen Pianopedale betrifft, ist ein sehr einfacher besonderer Rollschweller (Pedalmoderator) für die Stimmen des Pedals und die Pedalkoppeln zu empfehlen, der bedeutend praktischer und haltbarer ist und mit Leichtigkeit angebracht werden kann, ein kleiner Handgriff mit einem Zeiger, der über eine eingeteilte Skala auf der einen Seite der mittleren Klaviatur läuft. Steht der eine Zeiger auf ○, wirkt die Pedalregistrierung, die man zuwege gebracht hat in derjenigen der Kombinationen, die man im Augenblicke benutzt, schiebt man den Zeiger zur ersten Einteilung, wird dadurch die momentane Pedalregistrierung aufgehoben und man erhält die schwächste Pedalstimme und die übrigen Pedalstärkegrade, bis man den Zeiger wieder auf ○ stellt, wodurch man die Registrierung wieder erhält, die man zuerst hatte.

Hiemit sind alle notwendigen und praktischen Mechanismen zu den zwei beigefügten Spieltischdispositionen genannt und ausgewählt, die bei klarer Anlage selbst die verwöhntesten Konzertspieler befriedigen müssen und ihnen genügend Hilfsmittel in die Hand geben zu einem abwechselnden Vortrage auf einem modernen Konzertinstrument, ob sich dies nun in der Kirche oder im Konzertsaal befindet.

II. Grundsätze der Disposition.

Wenn man den Entwurf zu einer größeren Orgeldisposition macht, muß es als notwendig betrachtet werden, sich der besonders germanischen Idee zu bedienen, vor allem dafür zu sorgen, daß jedes Werk mit einem vollständigen Prinzipalchor in verschiedenem Stärkegrad und verschiedener Klangfarbe zu versehen ist und soweit als möglich die ledigen Plätze mit den anderen Arten von Stimmen zu besetzen, wenn die Anzahl der Stimmen begrenzt ist, so daß jede Klaviatur ihren Prinzipal-, Flöte-, Streicherchor usw. bekommt.

Im Gegensatz hiezu steht die mehr französische Regel, jeder Klaviatur ihren ganz bestimmten Charakter zu geben, indem man eine Art der Stimmen dominieren läßt und das Stärkeverhältnis fast ganz außer acht läßt. Die goldene Mittelstraße findet sich unter den schweizerischen, den englischen und amerikanischen Orgeln, wie man jetzt auch überall die Neigung zu einer idealen Disposition zu spüren scheint, die gleich weit entfernt ist von dem veralteten, steifen Orgelklang und dem modernen expressiven Orchesterklang. Als ein Ausdruck dieser Richtung können folgende Regeln gelten und als solche wohl verstanden werden. Der Stärkegrad für das tutti der verschiedenen Klaviaturen muß gradweise abnehmen von I bis III, aber niemals mit einem so großen Unterschiede wie seinerzeit von der zweiten bis zur dritten Klaviatur des Echowerkes. Jedes Werk muß selbstverständlich ein proportioniertes Ganzes bilden.

Das Prinzipalchorprinzip wird angewendet bei größeren Zwei- und Drei-Klaviaturorgeln, während es bei kleineren Orgeln besser ist, ein Prinzipalwerk zu bilden und Solo- und Charakterstimmen hauptsächlich in der zweiten Klaviatur anzubringen, indem diese mit ihrer ausgemachten

Orchesterwirkung ausgezeichnet kontrastiert mit dem absoluten Orgelklang der ersten Klaviatur.

Diese Wirkung kann man auch erzielen bei großen Orgeln, wenn man die dritte Klaviatur mit kräftigen Charakterstimmen wie eine Soloorgel besetzt hat, oder wenn sowohl II wie III gleiches crescendo haben. Das Anbringen von Schwellern selbst an sehr kleinen Orgeln kann nicht genug angeraten werden, wenn diese die meisten Stimmen umfassen mit Ausnahme der Prinzipal 8′ und Bordone 16′.

Von unschätzbarem Wert ist die Wirkung, die man hervorbringen kann, indem man bei geschlossenem Schweller den außenvorstehenden 8′ und 16′ Stimmen 4′ und 2′, ja selbst Rohr- und Mixturstimmen hinzufügt und sodann den Schweller öffnet und dadurch diese und die Klangfarbe näher führt und sie an Kraft anschwellen läßt. Kann man bei kleineren Orgeln nur über einen Prinzipalchor disponieren, so hat man als Träger der zweiten Klaviatur die starke Gambastimme, die in Verbindung mit volltönenden Flöten sehr guten Nutzen leisten werden und außerdem einen fast glatten Übergang zu einer Oboe- oder Klarinettstimme bilden. Außer einem Solowerk muß die II der kleineren Orgeln und die III der größeren auch ein Echowerk bilden, aber man muß zugleich an der ersten Klaviatur »feine Stimmen« finden, wie Dolce, die von Wechselwirkung sind mit den Echostimmen. Aus dem gleichen Grunde müssen die Rohrstimmen auch gleichmäßig auf die Klaviaturen verteilt sein und nicht »en masse« placiert werden auf einem Schwellermanual, was in Frankreich so häufig der Fall ist. Schließlich soll noch hingewiesen werden auf einen mehr allgemeinen Gebrauch der Pedalstimmen im Schweller; beifolgende Dispositionen, die nach den oben angeführten Prinzipien entworfen sind und nicht einer bestimmten Nation angehören, werden am besten den neuen Typus einer modernen Kirchen- und Konzertorgel demonstrieren.

Disposition Nr. 1*a*

von

einer Kirchenorgel von 15 Stimmen.

I Manual (56 Tasten):

1. Bordone 16'.—8'.+)
2. Principale 8'.—4'.+)
3. Flauto doppio 8'.—4'.+)
4. Dolce od. Salcionale 8'.—4'.+)
5. Ottava 4'.—2'.+)
6. Quinta e Ottava $2\frac{2}{3}$'. 2'.

II Manual:

7. Viola di Gamba 8'.
8. Flauto armonico 8'.
9. Bordone d'amore 8'.
10. Voce celeste 8'.
11. Flauto traverso 4'.
12. Corno 8'.

Pedal:

13. Subbasso 16'.—8'.+)
14. Violoncello 8'.
15. Tuba 16'.

Copule:

1. MC. I + II
2. PC. P + I
3. PC. P + II
4. OC. I + 4'.+) (durchgeführt)
5. OC. II + 16'.
6. CM. II + 18'. Copula melodia.
7. OC. P + 8'.+) für Subbasso 16.

1 freie Combinazione (20 Manubrien).
1 Crescendo (Schweller für II Man. u. Nr. 5—6 in I Man.).
2 Druckknöpfe und } für { I Comb.
2 Pedaltritte } für { II Comb.
1 Cariglione (Cymbelstern).
1 Evacuant.
1 Rohrwerksabsteller (÷ Tube) od. (»Tube tacet«).

10. = Aeoline, schwebend mit Dolce Nr. 4.

Disposition Nr. 1*b* und 1*c*

von

einer Konzert(Kammer- oder Übungs-)orgel von 15 Stimmen.

I Manual (61 Tasten):

1. Principale 8'.—4'.+)
2. Salcionale 8'.—4'.
3. Flauto doppio 8'.—4'.
4. Ottava 4'.—2'.

II Manual:

5. Bordone d'amore 16'.
6. Viola di Gamba 8'.
7. Flauto armonico 8'.
8. Corno 8'. od. Oboe.

III Manual:

9. Flauto d'amore 8'.
10. Voce celeste 8'.
11. Flauto traverso 4'.

Crescendo (II und III).

Pedal:

12. Subbasso 16'.
13. Violoncello 8'.
14. Tuba 16 od. Fagotto.

Copule:

1. MC. I + II
2. „ I + III
3. „ II + III
4. PC. P + I
5. „ P + II
6. „ P + III
7. OC. I + 4'.+) durchgeführt.
(8. „ I + II 4'.)
9. „ III + 16'.
10. „ III + 4'.
11. AC. II + I Accentcoppel.

2 freie Combinazione (2 × 25 Manubrien).
1 Crescendo Generale (= Rollschweller).
4 Druckknöpfe und 4 Pedaltritte für I Cmb. u. C. G., II „, III „
1 Rohrwerksabsteller (T. t.).
1 Evacuant.

1*c*. 20 Stimmen noch folgende:

I Man.: 4) Fistola 8'. (Rohrflöte, weich.)
II Man.: 1) Fugara 4'. 2) Cornetto 3f(ile)-fach.
III Man.: 3) Violino 8'. (stark, schwebend mit 10).
Ped.: 5) Violone 16. od. Principale 8.

Disposition Nr. 2

von

einer Kirchenorgel von 30 Stimmen.

I Manual (56 Tasten):

1. Bordone 16′ od. Principale 16′.
2. Principale 8′.
3. Violoncello 8′.
4. Dolce 8′.
5. Flauto doppio 8′.
6. Flauto traverso 4′.
7. Ottava 4′.
8. Ottava 2′.
9. Cornetto 3 f.
10. Tromba 8′.

II Manual:

11. Bordone d'amore 16′.
12. Principale 8′.
13. Flauto armonico 8′.
14. Gamba 8′.
15. Voce celeste 8′.
16. Ottava 4′.
17. Flauto piccolo 2′.
18. Corno inglese 8′.

III Manual:

19. Principale violino 8′.
20. Viola 8′.
21. Flauto d'amore 8′.
22. Voce angelica 8′.
23. Flauto armonico 4′.
24. Clarinetto 8′.

(II u. III Manual:) Crescendo.

Pedal:

25. Principale 16′.
26. Violono 16′.
27. Subbasso 16′.
28. Principale 8′.
29. Cellone 8′.
30. Trombone 16′.

Copule:

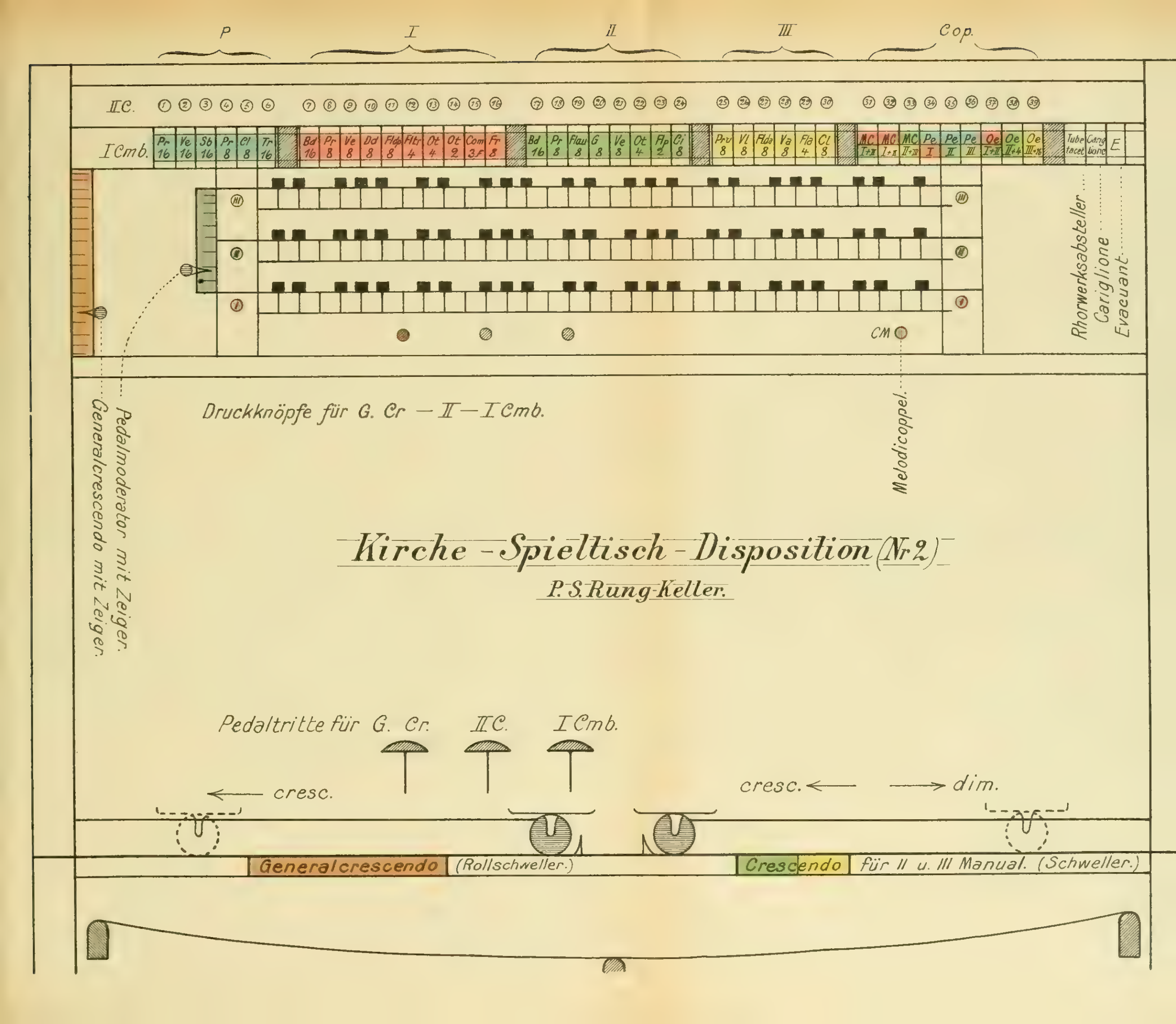
1. MC. I + II
2. „ I + III
3. „ II + III
4. PC. P + I
5. „ P + II
6. „ P + III
7. OC. I + II 4′.
8. „ II + 4′.
9. „ III + 16′.
10. CM. II + I Melodicoppel.

1 freie Combinazione (39 Manubrien) Cmb.
1 Crescendo Generale (Rollschweller) CG.
1 Pedalmoderator (Pedal-Rollschweller) PM.
1 Crescendo (für II u. III Man.) CR.

---

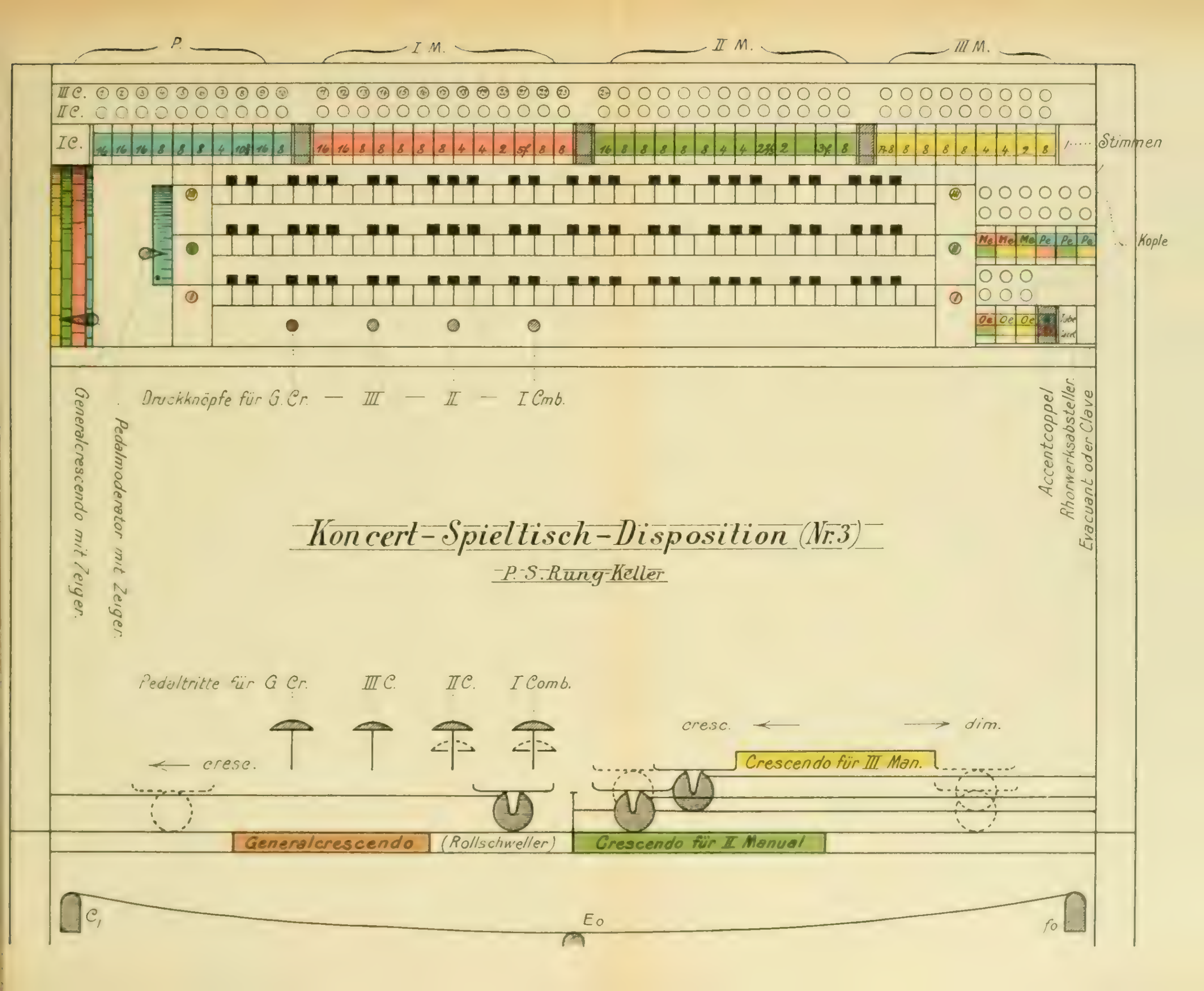
1 Cariglione (Cimbelstern).
1 Vacuante.
1 Rohrwerksabsteller (Tube tacet).
4 Druckknöpfe und 3 Pedaltritte für 2 Comb., 1 G. Cr., (1 CM.)

15. u. 22. »schwebend«. 3. sehr stark. 18. oder Oboe.



P
I
II
III
Cop.
IIC.
ICmb.
Rhorwerksabsteller
Cariglione
Evacuant
CM
Druckknöpfe für G. Cr — II — ICmb.
Pedalmoderator mit Zeiger.
Generalcrescendo mit Zeiger.
Melodicoppel.
Kirche - Spieltisch - Disposition (Nr 2)
P. S. Rung-Keller.
Pedaltritte für G. Cr. IIC. ICmb.
cresc.
cresc.
dim.
Generalcrescendo
(Rollschweller.)
Crescendo
für II u. III Manual. (Schweller.)





P.
I M.
II M.
III M.
III C.
II C.
I C.
Stimmen
Kople
Druckknöpfe für G. Cr. — III — II — I Cmb.
Generalcrescendo mit Zeiger.
Pedalmoderator mit Zeiger.
Accentcoppel
Rhorwerksabsteller.
Evacuant oder Clave
Koncert-Spieltisch-Disposition (Nr. 3)
P. S. Rung-Keller
Pedaltritte für G. Cr.
III C.
II C.
I Comb.
cresc.
cresc.
dim.
Crescendo für III Man.
Generalcrescendo
(Rollschweller)
Crescendo für II Manual
C1
Eo
fo



Disposition Nr. 3

von

einer Konzertorgel von 45 Stimmen.

I Manual (61 Tasten):

1. Principale 16′.
2. Bordone 16′.
3. Principale 8′.
4. Violoncello 8′.
5. Dolce 8′.
6. Bordone 8′.
7. Flautone 8′.
8. Ottava 4′.
9. Flauto dolce 4′.
10. Ottava 2′.
11. Ripieno[1]) 5 f.
12. Tromba 8′.
13. Corno 8′.

II Manual:

14. Bordone d'amore 16′.
15. Principale 8′.
16. Flauto tappato 8′.
17. Flauto armonico 8′.
18. Viola di gamba 8′.
19. Fistola 8′.
20. Viola 4′.
21. Ottava 4′.
22. Quinta $2^2/_3$.
23. Flauto piccolo 2′.
24. Cornetto 3 f.
25. Clarinetto 8.

III Manual:

26. Principale violino 8′.
27. Violino 8′.
28. Flauto d'amore 8′.
29. Voce celeste 8′.
30. Voce angelica 8′.
31. Quintatenuto[2]) 8′.
32. Fugara 4′.
33. Flauto traverso 4′.
34. Ottavina 2′.
35. Oboe 8′.

Pedal:

36. Principale 16′.
37. Violone 16′.
38. Subbasso 16′.
39. Principale 8′.
40. Cellone 8′.
41. Bordone 8′.
42. Ottava 4′.
43. Quinta $10^2/_3$.
44. Trombone 16′.
45. Tromba 8′.

Copule:

1.	I + II	Copule manuale = MC.
2.	II + III	
3.	I + III	
4.	P + I	Copule pedale = PC.
5.	P + II	
6.	P + III	
7.	I + II 4	Copule ottava = OC.
8.	II + III 16	
9.	III + 16	
10.	II + I	Accent coppel = AC.

2 freie Combinazione (à 55 Manubrien).
1 Pedalmoderator (Pedal-Rollschweller).
1 Generalcrescendo (Rollschweller).
2 Crescendo für II u. III Man.
1 Tube tacet (Rohrwerksabsteller).
1 Evacuant.
4 Druckknöpfe u. } für { 3 Comb.
4 Pedaltritte } für { 1 GC.

[1]) = Mixtur. 29.—30. »schwebend.« [2]) Quintatöne.

Disposition Nr. 4

von

einer Orgel von 65 Stimmen.

I Manual (56 Tasten):

1. Principale 16'.
2. Bordone 16'.
3. Quintatenuto 16'.
4. Principale 8'.
5. Bordone 8'.
6. Flautone 8'.
7. Violoncello 8'.
8. Dolce 8'.
9. Flauto doppio 8'.
10. Ottava 4'.
11. Viola 4'.
12. Flauto grande 4'.
13. Quinta e Ottava $2^2/_3$—2'.
14. Ottava 2'.
15. Ripieno 5 f.
16. Fagotto 16'.
17. Tromba 8'.
18. Corno 8'.
19. Clarino 4'.

II Manual:

20. Bordone 16'.
21. Contra Gamba 16'.
22. Principale 8'.
23. Flauto tappato 8'.
24. Gamba 8'.
25. Voce celeste 8'.
26. Flauto armonico 8'.
27. Ottava 4'.
28. Violino 4'.
29. Flauto traverso 4'.
30. Ottava 2'.
31. Quinta $2^2/_3$.
32. Cornetto 3 f.
33. Oboe 8'.
34. Cornettino 8' od. Corno di caccia.

III Manual:

35. Bordone d'amore 16'.
36. Principale violino 8'
37. Quintatenuto 8'.
38. Voce angelica 8'.
39. Flauto dolce 8'.
40. Fistola 8'.
41. Salcionale 8'.
42. Ottava 4'.
43. Fugara 4'.
44. Flauto d'amore 4'.
45. Flautino 2'.
46. Cornetto d'eco 4 f.
47. Corno inglese 8'.
48. Clarinetto 8'.
49. Dolciano 8'.

Pedal:

50. Principale 16'.
51. Violino 16'.
52. Subbasso 16'.
53. Bordone 16'.
54. Principale 8'.
55. Cellone 8'.
56. Bordone d'amore 8'.
57. Ottava 4'.
58. Flauto 4'.
59. Quinta $10^2/_3$.
60. Accordo 3 f.
61. ContraTrombone 32'.
62. Trombone 16'.
63. Tuba 16'.
64. Tromba 8'.
65. Cornettino 4'.

Copule:

1. MC. I + II
2. „ I + III
3. „ II + III
4. PC. P + I
5. „ P + II
6. „ P + III
7. AC. II + I

2 Combinazione (à 71 Manubrien).
1 Generalcrescendo (Rollschweller).
1 Pedalmoderator (Pedal-Rollschweller).
2 Crescendo (Schweller für II u. III Man.).
5 Druckknöpfe u. 4 Tritte für 3 Cmb., 1 G. Cr. (1 AC.).
1 Tube tacet (Rohrwerksabsteller).
1 Evacuant oder »Clave«.

25. u. 38. »schwebend«.

Als Manuskripte lagen der Sektion für Orgelbau vor: eine umfangreiche Zusammenstellung von Musterdispositionen mit Erläuterungen von Herrn Thomas Casson aus London und eine Abhandlung von Herrn James A. Aldis aus Minsmere (Dunwich, Suffolk, England) »Neue Erfindungen an Orgelpfeifen mit besonderer Wichtigkeit für Salon-Orgeln«.

Eine Diskussion schloß sich an die Vorträge nicht an. Es wurde eine Einzelbesprechung aller Fragen beschlossen. Diese sollte im Anschluß an die Formulierung der Leitsätze stattfinden, aus welchen die Sektion ein Regulativ für gediegenen und künstlerischen Orgelbau zusammenzustellen unternahm. Der Wortlaut wurde von einer Arbeitskommission entworfen und erhielt in der Diskussion seine definitive Fassung. Die Diskussionen werden hier nicht wiedergegeben, da ihr Resultat in den Leitsätzen niedergelegt ist. Der Diskussion über die Maße der Klaviaturen und Tasten wurde das von Herrn Ingenieur Ehrenhofer in Wien reichlich gesammelte und übersichtlich geordnete Material zu Grunde gelegt.

Den Vorsitz in den Sitzungen und in der Arbeitskommission führten Herr Dr. Abbé Mathias, Privatdozent für Kirchenmusik an der Universität Straßburg, und Herr Privatdozent Dr. A. Schweitzer, ebendaselbst.

Der Arbeitskommission gehörten, wie erwähnt, an die Herren:

Orgelbaumeister Wilhelm Brauner, Mährisch-Neustadt;
Professor Bewerunge, Patrick College, Maynooth (Irland);
Ingenieur Friedrich Drexler, Wien;
Hoforganist Rudolf Dittrich, Wien;
Ingenieur Walther E. Ehrenhofer, Wien;
Orgelbaumeister Fritz Haerpfer, Bolchen bei Metz (Lothringen);
Dr. Viktor Hainisch, Triest;
Orgelbaumeister Otto Rieger, Jägerndorf (Österreichisch-Schlesien);
Orgelbaumeister Heinrich Schiffner, Prag-Smichow;
Orgelbaumeister Joseph Ullmann (Obmann des Orgelbaumeistervereins in Österreich), Wien;
Dr. Wilhelm Widmann, Domkapellmeister, Eichstätt (Bayern).

Internationales Regulativ für Orgelbau.

Sehr geehrter Herr!

Das Regulativ für Orgelbau wurde von der Orgelbausektion des vom 25. bis 29. Mai 1909 zu Wien tagenden Dritten Kongresses der Internationalen Musikgesellschaft aufgestellt.

Als Grundlage dienten die Äußerungen und Darlegungen, welche als Beantwortung der von Herrn Dr. Albert Schweitzer im Auftrage der Internationalen Musikgesellschaft veranstalteten allgemeinen Umfrage über die Hauptprobleme des Orgelbaues eingelaufen waren und die Verhandlungen der Orgelbausektion des Kongresses.

Das Regulativ will keine neuen Bestimmungen aufstellen. Es hat lediglich zum Zweck, alles, was sich im Orgelbau der verschiedenen Länder und Gegenden in Ansehung des soliden, gediegenen und künstlerischen Orgelbaues als praktisch und gut erwiesen hat, zusammenzustellen, zur Orientierung für Besteller, Orgelbauer, Orgelbausachverständige und Orgelspieler.

In Klaviatur- und Tastaturmaßen hat die Sektion Grenzwerte nach oben und unten festgelegt. Zur Orientierung für Behörden, Körperschaften und Personen, die als Besteller von Orgeln in Betracht kommen, sind dem Regulativ Ausführungen über Orgelpreise, das Verfahren bei Vergebung und Abnahme von Orgeln und ein Muster-Vertragsentwurf zwischen Besteller und Orgelbauer beigegeben.

In der Schlußplenarsitzung des Dritten Kongresses der Internationalen Musikgesellschaft wurde beschlossen, dieses Orgelbauregulativ den Behörden, Orgelbauern und maßgebenden Sachverständigen zuzustellen. Mit der Zustellung wurden die endunterzeichneten Vorsitzenden der Sektion für Orgelbau beauftragt.

Die Empfänger werden gebeten, in den für sie in Frage kommenden Gebieten ihren Einfluß dahin geltend zu machen, daß es den Orgelbauern gestattet sein soll, nach den in diesem Regulativ enthaltenen Angaben zu bauen.

Auf jedem dritten der alle drei Jahre stattfindenden Kongresse der Internationalen Musikgesellschaft soll eine Sektion für Orgelbau gebildet werden, die dieses in drei Sprachen (deutsch, französisch, englisch) erscheinende Regulativ durchsieht und zeitgemäß ergänzt.

Im Auftrage des Komitees des Dritten Kongresses der Internationalen Musikgesellschaft:

Dr. Albert Schweitzer, *Abbé Dr. Xaver Mathias,*

Privatdozenten an der Universität Straßburg i. E.

Anfragen und Zuschriften zu richten an:

Dr. Albert Schweitzer,

Thomasstaden 1a, Straßburg i. E.

I. Aufstellung.

1. Die beste Aufstellungsart der Orgel ist diejenige, welche bei möglichster Höhenentwicklung allzugroße Breite vermeidet. Der Effekt eines solchen Instrumentes übertrifft den eines in die Breite gezogenen um ein bedeutendes, da bei letzterem der Orgelbauer gezwungen ist, das Pfeifenwerk sämtlicher Manualladen auf ein Niveau zu bringen, wodurch die Charakteristik der Einzelklaviere starke Einbuße erfährt. Bei Neubauten und Umbauten von Kirchen und Konzertsälen ist also darauf zu achten, daß der Platz für die Orgel in der richtigen Weise vorgesehen werde.

2. Die Orgel lehne sich nicht an eine Gebäudewand, sondern erhalte aus Gründen der Resonanz und zur Abhaltung von Feuchtigkeit und Temperatureinflüssen eine eigene Rückwand. Zwischen der Orgelrückwand und der Gebäudewand bestehe womöglich ein Abstand von 0·50 *m*.

Auch nach den Seiten hin soll die Orgel möglichst freistehen.

Die Rückwand ist mit Füllungen zu versehen, die ein bequemes Herankommen an die verschiedenen Laden gestatten. Das Anbringen einer die Orgel nach oben abschließenden Holzdecke ist zu verwerfen, weil die Tonentfaltung dadurch gehemmt wird.

3. Die Aufstellung innerhalb der Orgel sei geräumig, sowohl aus praktischen wie aus akustischen Gründen. Auf die Gediegenheit und Solidität des inneren Gerüstes der Orgel lege man viel Wert, da es von großer Bedeutung ist, daß die Windladen und das Pfeifenwerk einen guten Halt haben.

4. Bei Kirchen verwahre man sich von Anfang an dagegen, daß die geplante Aufstellung der Orgel auf der Eingangsempore durch übergroße oder zu tief liegende Rosetten zu einem Problem werde, das nur mit schwerster Benachteilung der Orgel gelöst werden kann, besonders wenn es sich mit einer zu geringen Tiefe der Empore kompliziert.

5. Die günstigste Lösung bietet in vielen Fällen die Aufstellung der Orgel in der schallsammelnden und schallreflektierenden Ellipse des Chors.

6. In Konzertsälen sehe man den Platz der Orgel nicht weit hinten und oben vor, da hierdurch ein Zusammenwirken derselben mit Chor und Orchester akustisch erschwert oder gar unmöglich wird, wenn man auch die technische Distanz eventuell durch Elektrizität überwindet. Man sei bestrebt, die Orgel möglichst in der Ebene des Podiums beginnen zu lassen und sie möglichst nahe an Orchester und Chor zu bringen, eventuell dadurch, daß man die oberen Partieen vorspringend baut.

7. Für jede Orgel gilt das Prinzip, daß sie umsomehr wirkt, je tiefer sie steht.

II. Gehäuse.

1. Die Orgel soll nicht nur dem Ohre, sondern auch dem Auge gefallen. Auch bei kleinen Orgeln verwende man die nötige Mühe und die nötigen Mittel auf den Prospekt.

Der Prospekt soll vom Orgelbauer und vom Architekten gemeinsam ausgearbeitet werden.

2. Über den architektonischen Erwägungen vernachlässige man die akustischen nicht. Ein zu kompaktes Gehäuse beeinträchtigt die Wirkung der Orgel ungemein. Es sei nicht unnötig massiv gearbeitet, biete nach vorne zu möglichst geringe Holzflächen und werde tunlichst in durchbrochener Arbeit ausgeführt. Nach der Kirche zu konkave Linien sind als akustisch unvorteilhaft zu vermeiden. Hingegen sind nach der Kirche zu konvexe Linien, insbesondere konvex vorspringende mit klingenden Prospektpfeifen besetzte Türme der Klangentwicklung günstig.

3. Der Prospekt sei im Prinzip immer mit klingenden Stimmen besetzt und enthalte womöglich sechzehn-, acht- und vierfüßige Prinzipale.

4. Zur Entlastung des Hauptgehäuses dient bei Kirchenorgeln mit Vorteil das in den Raum vorspringende Rückpositiv, welches nicht nur ein schönes, dekoratives Moment bietet, sondern zu Begleitungszwecken sehr wertvoll ist, da seine Schallwellen direkt an das Ohr der Sänger und Instrumentalisten gelangen und sich mit Chor und Orchester vorzüglich verschmelzen. Außerdem verleiht der von allen Seiten geschlossene Kasten des Rückpositivs den in ihm enthaltenen Stimmen eine eigenartige Resonanz, die dem betreffenden Klavier einen ausgeprägten Charakter gibt.

5. Das Vorsehen eines größeren Raumes für den Chor vor der Orgel schließt den Bau eines Rückpositivs nicht aus, da dasselbe ein Abrücken vom Hauptwerk ohne Nachteile erträgt. Man lege es so tief an, daß es Instrumentalisten und Sänger möglichst wenig deckt.

6. Alte, künstlerisch wertvolle Orgelgehäuse sollen als historische Denkmäler klassiert und als solche erhalten werden.

III. Die Orgelbank.

1. Es ist zu verwerfen, wenn die Orgelbank unverrückbar aufgestellt ist.

2. Die Orgelbank ist verstellbar zu bauen. Die geringste einstellbare Höhe betrage nicht mehr als 48 *cm*.

3. Eine mäßige Abrundung der Sitzplatte in nach vorne konvexem Bogen ist zu empfehlen.

4. Die Orgelbank soll aus Hartholz (Eichenholz) gearbeitet sein und eine möglichst glatte Sitzplatte besitzen.

IV. Die Stellung des Spieltisches.

1. Im Prinzip gehört der fixe Spieltisch vor die Orgel.

2. Man sehe streng darauf, daß der Abstand der Vorderkante des untersten Manuals — wenn der Spieltisch vor der Orgel steht — vom Gehäuse mindestens 90 *cm* betrage, damit der Spieler in seiner Bewegungsfreiheit nicht gehemmt sei. Als Norm gelte 1 *m*. Wird das Gehäuse so gebaut, daß es oben vorspringt, so ist der Spieltisch entsprechend weiter vorzurücken, da es für die Gehörkontrolle von seiten des Spielers von Nachteil ist, wenn er statt vor seinem Instrumente unter demselben sitzt.

V. Aufbau und Gebläse.

1. Der normale Aufbau einer Orgel ist folgender: Im Parterre stehen Gebläse und Pedalladen; der erste Stock wird vom Hauptwerk, der zweite, wenn kein Rückpositiv vorhanden, vom Positiv, der dritte vom Schwellwerk eingenommen.

2. Die Magazinbälge sollen im Orgelraum selbst, womöglich senkrecht unter den Laden, in tunlichster Nähe derselben aufgestellt werden. Ein Verlegen nach rückwärts oder seitwärts aus der Orgel hinaus ist wegen der dadurch gegebenen unvorteilhaften Verlängerung und Knickung der Windleitung nur in jenen äußersten Fällen zu rechtfertigen, wo die Ausnützung des gegebenen Raumes eine andere Bauart nicht gestattet.

3. Die Magazinbälge sollen eine dem Windverbrauch des Instruments reichlich entsprechende Kapazität aufweisen. Für die Windleitung vom Balg zur Lade ist der direkteste Weg zu wählen.

4. Es ist dringend zu empfehlen, auch bei kleinen und mittleren Orgeln für jedes Klavier einen unmittelbar unter der Lade liegenden, dem Windverbrauch reichlich entsprechenden Ausgleichsbalg vorzusehen, der alle Luftverdünnungen in der Lade alsbald aufhebt. Zur richtigen Anlage des Ausgleichsbalges gehört, daß er mit dem Hauptkanal durch ein automatisches Einlaßventil verbunden ist, das sich öffnet, sobald sich die Oberplatte des Ausgleichsbalges auch nur um das Geringste senkt. Nur so ist eine gute Funktion des Ausgleichsbalges gesichert. Kleine »Stoßbälge«, in größerer Zahl angelegt, sind zu verwerfen.

5. Die Gediegenheit und Vollkommenheit des Gebläses ist die erste Voraussetzung einer guten und dauerhaften Orgel. Für größere Werke soll die Summe für den Bau des Gebläses so angesetzt werden, daß die für differenzierten Winddruck notwendigen Bälge und Windleitungen damit bestritten werden können, wodurch es ermöglicht wird, Grundstimmen, Mixturen und Rohrwerke jedesmal mit dem ihnen günstigsten Winddruck zu speisen.

6. Es soll auch bei kleinen röhrenpneumatischen Werken nicht erlaubt sein, der Ersparnis halber den hohen Wind, der für die Röhrenpneumatik dient, zugleich für die Pfeifen zu verwenden. Für Röhrenpneumatik und Windladen muß je ein besonderer Balg (beziehungsweise Winddruckreduziervorrichtung) vorhanden sein.

VI. Anlage des Schwellkastens.

1. Die Wirkung des Schwellkastens hängt — außer von seiner Besetzung mit klingenden Stimmen und der Intonation derselben — von seiner Lage und seiner Ausführung ab.

2. Der Schwellkasten ist möglichst hoch und möglichst nahe am Prospekt anzulegen. Er soll immer in der Mitte des Prospekts liegen; eine seitliche Anlage desselben beeinträchtigt seine Wirkung. Er ist mit Jalousieen zu versehen, die sich nach der Vorderfront und nach den beiden Seiten öffnen.

3. Immer sei die breite Front nach vorne gerichtet.

4. Eine Aufstellung des Schwellkastens hinten und unten ist unzweckmäßig, da zur vollen Wirkung desselben erforderlich ist, daß der Klang bei geöffneten Jalousieen möglichst frei in den Raum gelange.

5. Die Jalousieen sollen vertikal stehen und in der Norm etwa 18 *cm* breit und 4—5 *cm* dick sein. Die fixen Wandungen des Schwellkastens sollen nicht unter 5 *cm* dick sein. Der Solidität des Gefüges wegen sollen immer mehrere Jalousieen zusammen in einem festen Rahmen stehen.

6. Bei sehr großen Schwellkästen, bei denen die Länge der Jalousieen 4 *m* überschreiten würde, sind dieselben zu teilen.

7. Das Anbringen einer Jalousie an der Decke ist im allgemeinen nicht zu empfehlen. Für die Anlage der den Schwellkasten nach oben deckenden Wand ist zu beachten, daß zwischen Pfeifenende und Decke ein möglichst großer Raum liegen muß, damit die Tonentwicklung nicht gehemmt werde. Als Minimalabstand sind 0·50 *m* anzusetzen.

8. Sogenannte »Schlagleisten« sind des Geräusches und der Undichtheit wegen zu verwerfen.

9. Für die Funktion empfiehlt es sich, die Schlußflächen der Jalousieen in einem Winkel von 45′ abzuschrägen und mit Filz zu belegen. Auf einen guten Schluß, auf ein geräuschloses Funktionieren und auf eine möglichst gleichmäßige Bewegung der Jalousieen ist strengstens zu achten.

10. Für die Übertragung der Bewegung vom Jalousietritte zur Jalousie verwende man nur mechanische Vorrichtungen. Eine automatische Funktion ist zu verwerfen.

11. Die Bewegung der Jalousieen durch den Tritt ist so zu regeln, daß sich das Aufgehen anfangs sehr langsam und dann in beschleunigtem Tempo vollziehe.

12. Die Innenwände des Schwellkastens sind spiegelglatt zu halten. Ein Auskleiden derselben mit schalldämpfenden Stoffen ist als dem Zwecke des Schwellkastens zuwiderlaufend zu verwerfen.

VII. Die Windladen.

1. Die Schleifladen, deren gute Eigenschaften hinsichtlich der Tonbildung in gewissen Fällen, sowie hinsichtlich der Art der Ansprache der Pfeifen, keineswegs zu leugnen sind, sollen so konstruiert werden, daß auch bei vollgriffigem Spiel mit vollem Werk, Ansprache, Stimmung und Klang der Pfeifen in keiner Weise durch Schwankungen in der Windspeisung alteriert werden.

2. Bei Kegelladen, Membranladen und allen ihnen verwandten Systemen von Laden ist darauf zu achten, daß der Wind reichlich und möglichst direkt, mit tunlichster Vermeidung aller Umwege und Ecken, zu den Pfeifen gelange, da andernfalls diese Laden die Tonbildung ungünstig beeinflussen.

3. Alle akustisch als unvorteilhaft sich erweisenden Systeme von Laden sind zu verwerfen, ohne Rücksicht auf etwaige technische Vorteile, die sie bieten können.

VIII. Die Kraftübertragung von der Taste zur Lade.

1. Für die Öffnung des Ventils durch den Druck der Taste kommen als Kraftübertragungen in Betracht: Mechanik, Barkerhebel, Röhrenpneumatik und Elektrizität.

2. Für kleinere Werke — etwa unter 15—20 Stimmen — empfiehlt sich in der Regel: Mechanik oder Röhrenpneumatik; für mittlere und größere Werke: Barkerhebel und Röhrenpneumatik; für ganz große Orgeln: Barkerhebel, Röhrenpneumatik und Elektrizität.

3. Bei Anwendung von Mechanik und Barkerhebel tut man gut, das Regierwerk pneumatisch anzulegen.

4. Zur Erzielung einer befriedigenden Präzision bei der Röhrenpneumatik ist erforderlich, daß man die Röhren mit einem Winde speise, der wesentlich höher ist als derjenige, der für die Pfeifen in Betracht kommt. Er betrage bei kleinen Orgeln zum mindesten 90 *mm* Wassersäule; mit steigender Länge der Leitung muß er entsprechend erhöht werden.

5. Die Verwendung von Pneumatikröhren mit einem lichten Durchmesser von weniger als 5 *mm* ist auf alle Fälle zu beanstanden. Scharfe Krümmungen oder gar Knickungen der Röhren sollen vermieden werden.

IX. Manualklaviaturen.

1. Die Anordnung, nach welcher das Hauptmanual bei drei Klavieren unter den Nebenklavieren liegt, ist derjenigen vorzuziehen, nach welcher es zwischen denselben liegt. Die Manuale sind so nahe als möglich übereinander zu rücken, damit der Klavierwechsel beim Spiele tunlichst erleichtert sei.

2. Sehr praktisch ist diejenige Anlage der Manuale, bei der die direkte Entfernung zwischen der Untertastenvorderkante des untersten Manuals und der Obertastenvorderkante des obersten Manuals bei drei Manualen 225 bis 245 *mm*, bei zwei Manualen 140—150 *mm* beträgt. Der Mittelwert ist der günstigste.

3. Im allgemeinen empfiehlt es sich, den Tasten auf den verschiedenen Klavieren gleiche Länge zu geben oder, wenn man die Tasten der Nebenklaviere verkürzen will, die Differenzierung in ganz bescheidenen Grenzen zu halten, so daß sie 2 *mm* pro Klavier nicht übersteigt. Die Hebellänge der Tasten soll nicht zu gering bemessen werden, da sonst beim Niederdrücken eine für den Finger merkliche und störende Schräglage resultiert; die absolute Länge der Taste betrage nicht unter 40 *cm*.

4. Die sichtbare Länge der Tasten — gemessen von der Vorderkante bis zur Setzleiste — betrage für die Untertasten 126 *mm*, für die Obertasten 80 *mm*. Bei dieser Länge ist ein Überhang von 27 *mm* vorausgesetzt. Für jedes Millimeter, das man von diesem Überhang abzieht, breche man 2 *mm* von der Tastenlänge ab.

5. Die Niveaudifferenz betrage mindestens 60 und höchstens 65 *mm*.

6. Die Untertasten sollen eine Breite von 22 *mm* besitzen. Eine bogenförmige Abrundung der Vorderkante ist zu verwerfen. Die Obertasten sind

vorne abzurunden und in einem Winkel von ungefähr 60 Grad zur Horizontale abzuschrägen. An der Basis betrage ihre Breite 11·80 *mm*, an der Spitze 8·50—9·50 *mm*.

7. Jedes Manual soll mindestens die Töne C_0—g^3 in chromatischer Reihenfolge bieten. Manuale, die nur bis zu f^3 reichen, sind auch bei kleinen Orgeln zu verwerfen, da alle modernen Komponisten den Umfang bis g^3 voraussetzen.

8. Im Interesse des künstlerischen Spiels ist ein nicht zu geringer Tiefgang (Fall) der Taste geboten. Er betrage mindestens 8 *mm*, höchstens 12 *mm*. Das Fehlen des gehörigen Leerganges der Taste ist zu verwerfen. Er betrage zum mindesten 1·5 *mm*. Am empfehlenswertesten ist ein Leergang von 2 *mm*.

9. Die niedergedrückte Obertaste muß die Untertaste noch um mindestens 2 *mm* überragen.

10. Es ist für das Spiel nicht von Vorteil, wenn die Taste zu leicht geht; der Widerstand der Taste ist so zu regeln, daß er ungefähr einem Gewichte von 200—250 *g* — am Tastenende aufgesetzt — entspricht. Der Widerstand der Taste sei von Anfang bis zu Ende konstant.

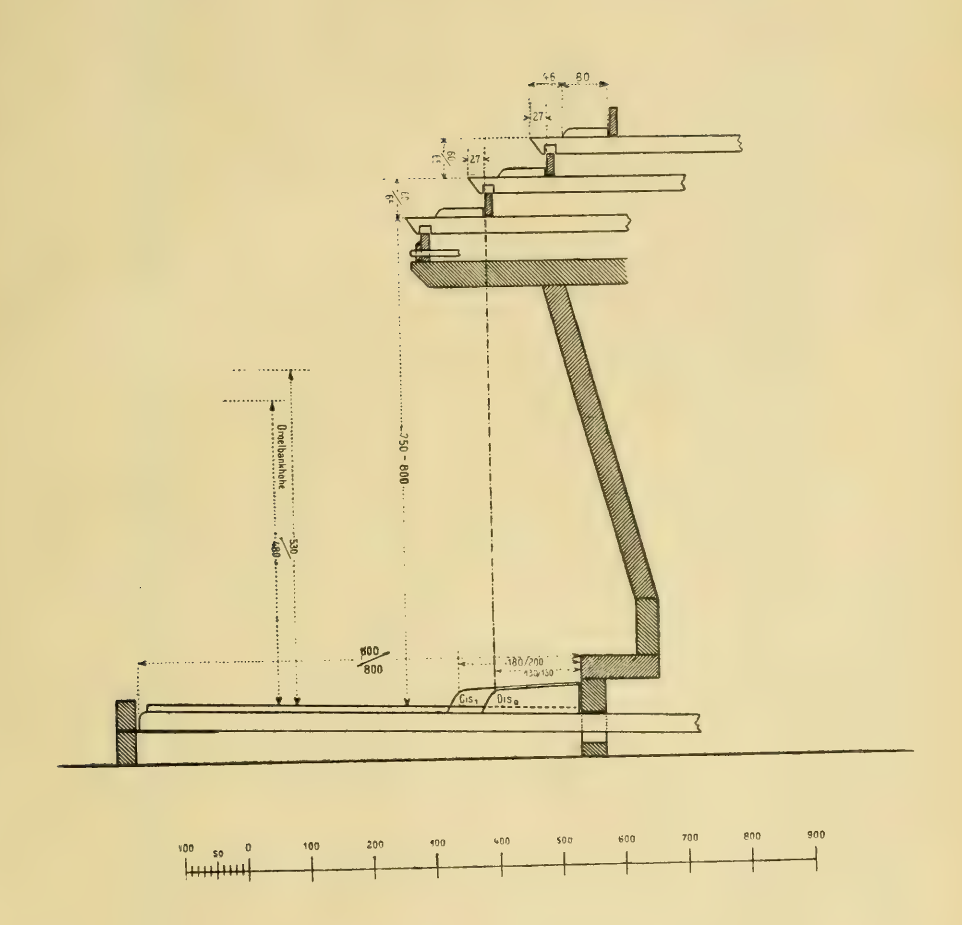
11. Als ideale Spielart für Orgeln mit Röhrenpneumatik oder elektrischer Kraftübertragung ist diejenige anzusehen, bei welcher der Tastenwiderstand nicht durch eine Feder, sondern durch eine auf den Tastenhebel wirkende Belastung reguliert wird, so daß der Finger, auf der Orgel nicht minder als auf dem Flügel, das Gefühl hat, mit einem beweglichen Gewicht in Kontakt zu stehen; die Überwindung eines einfachen unter der Taste angebrachten Federdrucks kann ihm diese Empfindung nie vollkommen vortäuschen. Es wird sich daher empfehlen, zur Vervollkommnung des Spieles der Taste, der elektrischen oder röhrenpneumatischen Kraftübertragung eine geeignete Mechanik vorzuschalten.

X. Die Pedalklaviatur.

1. Bei allen, auch bei kleinen Orgeln ist das Pedal in vollem Umfang zu bauen, so daß es 30 Tasten (C_0—f^1) in chromatischer Reihenfolge zählt.

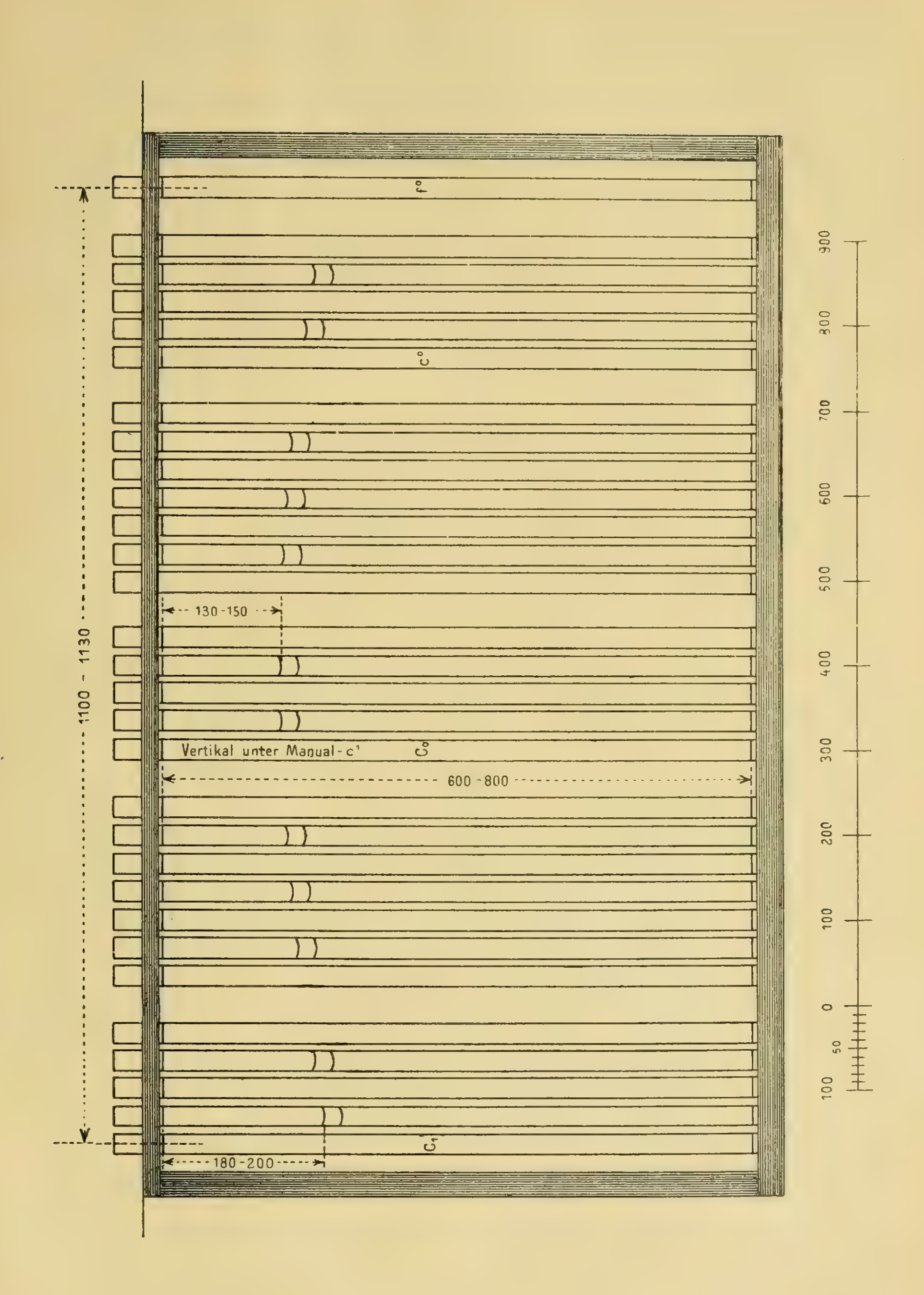
2. Zu vermeiden sind zu weite und allzu enge Mensuren. Als Grenze nach oben sind — für 30 Tasten — 115 *cm* festzusetzen. Die unterste Grenze wird durch das Pariser Maß von 108·8 *cm* — 64 *mm* von der Mitte einer Untertaste zur Mitte der anderen — dargestellt. Das Mechelner Maß beträgt 110·5 *cm*, was einem Abstand von 65 *mm* von der Mitte einer Untertaste zur Mitte der anderen entspricht. Der Mittelwert von 110—113 *cm* — von Mitte C_0 bis Mitte f^1 gemessen — repräsentiert das Normale. Bei Mensuren innerhalb dieser Grenzen ist ein vollständiges Pedal in jedem Fall ohne Anstrengung spielbar. Jedoch sind auch Pedale mit Pariser Maß, wegen der Vorteile, die diese Mensur für das doppelstimmige Pedalspiel bietet, nicht zu beanstanden.

3. Sehr zu empfehlen ist eine bogenförmige Anlage der Obertasten, derzufolge die nach außen, also fern vom Fuß liegenden Obertasten, im Verhältnis zu den mittleren in der Art abgestuft vorspringen, daß die Länge der mittleren 13—15 *cm*, die der äußeren 18—20 *cm* beträgt.


46
80
27
27
33/39
39/33
750 - 800
Orgelbankhöhe
480/530
600/800
180/200
Gis₁
Dis₀
100
50
0
100
200
300
400
500
600
700
800
900



Tafel 2.



f°
c°
Vertikal unter Manual-c¹
C°
130-150
600-800
180-200
1100 - 1130
C₁
900
800
700
600
500
400
300
200
100
0
50
100



Liegen die Balanciertritte für Registerschweller und Jalousieschweller in der Mitte, etwas in die Pedalklaviatur vorspringend, so wähle man in jedem Falle die große Tastenlänge. Bei Anlage des Pedals mit durchwegs gleicher Länge der Obertasten empfiehlt sich für letztere das Maß von 15—16 *cm.*

4. Eine konkave Anlage des Pedals, derart, daß die Ober- und Untertasten von innen nach außen zu eine progressive Erhebung, etwa im Gesamtbetrag von 2—3 *cm* zeigen, ist nicht abzuweisen. Ebenso ist eine radiäre Strahlung derart, daß die Tasten nicht parallel zu einander laufen, sondern an dem dem Absatz entsprechenden Ende einander etwas näher liegen als an dem der Spitze entsprechenden, nicht zu verwerfen, wenn sie sich in ganz mäßigen Grenzen hält.

5. Zu kurze Untertasten sind für das Spiel unvorteilhaft. Als unterste Grenze sind 60 *cm*, als oberste 80 *cm* anzusehen. Der Mittelwert von 70 *cm* ist am empfehlenswertesten; die Länge der freiliegenden Stahllamelle ist dabei nicht mitgerechnet.

6. Es ist für das Spiel von Vorteil, den Untertasten eine Neigung nach unten, gegen den Spieltisch zu, zu geben, die einer Höhe von etwa 1—2 *cm* entspricht.

7. Die Erhebung der Obertasten über die Untertasten betrage an der Vorderkante — worunter das dem Spieler zugekehrte Ende zu verstehen ist — 25—30 *mm*; ein Ansteigen der Obertaste um etwa 5—10 *mm* gegen den Spieltisch zu wird empfohlen.

8. Man lasse die Obertaste an der Vorderkante nicht senkrecht abfallen, sondern schräge sie in einem Winkel von 60 Grad gegen die Horizontale nach vorne zu ab.

9. Der Minimalwert für die Breite der Tasten betrage 20 *mm*; als Maximum sind 30 *mm* anzusetzen. Zur Erleichterung des Spiels sollen sowohl Ober- als Untertasten mäßig gewölbt werden.

10. Das mittlere c des Pedals liege grundsätzlich vertikal unter dem mittleren c der Manuale, weil die unteren Tasten der unteren Oktave häufiger gebraucht werden als die obersten Tasten der Pedalklaviatur. Es empfiehlt sich also, sie so nahe als möglich an den Fuß heranzubringen. Der Usus, die Mitte des Pedals und die Mitte der Manuale in eine Vertikalebene zu legen, ist zwar nicht absolut zu verwerfen, sollte jedoch nur dort als zulässig gelten, wo er bereits seit längerem eingebürgert ist.

11. Der Abstand zwischen der Oberfläche der Pedaluntertasten — beim konkaven Pedal der mittleren Pedaluntertasten — und der Oberfläche der Untertasten des untersten Manuals betrage 75, höchstens 80 *cm.*

12. Das Pedal werde so weit in den Spieltisch eingeschoben, daß die Vorderkante der mittleren Pedalobertaste mit der Setzleiste der untersten Manualklaviatur in einer Vertikalebene liege.

13. Der Tastenfall des Pedals betrage 18 *mm*; davon sollen 4—6 *mm* auf den Leergang entfallen. Jedoch ist auch ein Leergang bis zu 8 *mm* nicht zu verwerfen.

14. Der Widerstand, welchen die Taste dem Fuße entgegensetzt, soll so bemessen werden, daß ein Gewicht von etwa 2 *kg*, welches man auf eine mittlere Untertaste unmittelbar vor einer Obertaste oder auf eine Obertaste setzt, gerade noch imstande ist, die Taste niederzudrücken.

Auch Widerstände bis zum Werte von 3 *kg*, wie sie in manchen Gegenden üblich sind, haben keine Nachteile, da dem Fuß harte Pedale viel weniger unsympathisch sind als zu weiche.

15. Pedale, welche keinen Tiefgang, keinen Leergang, keine richtige Spannkraft besitzen, sind zu verwerfen, da sie ein sauberes Spiel unmöglich machen.

16. Die einzig empfehlenswerte Federung ist die an dem der Ferse entsprechenden Ende der Taste angebrachte Stahllamelle (Blattfeder).

17. Das Schlottern der Tasten nach den Seiten ist unstatthaft; dieselben sollen fest in ihrer Führung laufen. Als beste Führung ist die durch zwei seitliche Leitstifte gegebene zu bezeichnen.

18. Auf ein absolut geräuschloses Funktionieren der Pedaltasten ist strengstens zu achten. An dem in der Führung laufenden Ende soll jede Taste mit filzartigem Tuch umwickelt sein. Auch das Holz, gegen welches die Taste oben und unten anschlägt, soll mit Filz ausgelegt sein.

19. Die Tasten sind aus bestem Hartholz zu arbeiten.

XI. Mensuren, Winddruck und Intonation.

1. Die Mensuren sind im allgemeinen nicht zu eng zu wählen und die Aufschnitte nicht zu hoch anzubringen, da sonst der Ton im Forte und Fortissimo leicht schrill und trocken wird. Zu hoher Winddruck hat dieselben nachteiligen Folgen für den Klang. Reichliche Windzufuhr bei normalem Druck und normal weiten Mensuren verleiht einem Werk eine Fülle von Kraft und Schönheit, wie sie durch hohen Druck niemals zu erzielen ist. Für große Räume erhöhe man also nicht den Winddruck, sondern erweitere die Mensuren.

2. Der vorteilhafteste Winddruck für Grundstimmen beträgt, bei nicht zu engen und nicht zu hoch aufgeschnittenen Pfeifen, 80—85 *mm* Wassersäule; für gemischte Stimmen sind 70—75 *mm* am günstigsten; Rohrwerke können je nach der gewollten Intensität mit 85—125 *mm*, in Ausnahmefällen mit 125—150 *mm* intoniert werden, wobei sich die Stärke der Zungen nach dem in Aussicht genommenen Winddruck zu richten hat.

3. Bei kleinen und mittleren Orgeln, bei denen nur ein Balg für die Röhrenpneumatik und einer für die Laden vorgesehen ist, intoniere man Grundstimmen und Mixturen mit 80 *mm* und speise die Zungen mit dem höheren Druck der Röhrenpneumatik.

4. Bei der Intonation ist darauf zu achten, daß eine Überpräzision der Ansprache nicht auf Kosten der Schönheit derselben erreicht werde. Der Ton muß, wie bei einem gut gespielten Blasinstrumente, »ansetzen« und darf nicht aus der Pfeife poltern. Die bei zu hohem Winddruck physikalisch unvermeidlichen, die Ansprache der Grundstimmen begleitenden Zischgeräusche schwinden bei Anwendung eines normalen Druckes.

5. Bei der Prüfung der Präzision der Orgel vom Spieltische aus ist erstens der notwendige Leergang der Taste, zweitens die Zeit, welche die Pfeife zur normalen Tonbildung braucht, drittens die Zeit, deren der Ton von der Pfeife bis zum Ohr des Spielers bedarf, in Rechnung zu bringen,

damit man nicht den Orgelbauer durch falsche Präzisionsansprüche zu schlechter Intonation verleite. Die Orgel ist ein Blasinstument; sie kann und soll nicht die Präzision der gehämmerten Saite aufweisen.

6. Hingegen sind alle Verspätungen des Tones, die auf schlechte Röhrenpneumatik und nachlässige Intonation zurückgehen, strengstens zu tadeln. Insbesondere achte man darauf, daß der Orgelbauer nicht eine gute Präzision durch Verringerung des Leerganges der Tasten vortäusche.

7. Hinsichtlich des Klangcharakters ist darauf zu sehen, daß die Ausprägung von Charakterstimmen sich in solchen Grenzen halte, daß das Plenum davon nicht ungünstig beeinflußt werde. Vor allem ist von zu dumpfen, starken Flötenstimmen und zu scharfen und zu eng mensurierten Streichern abzusehen. Man suche nicht durch einige wenige starke, enge Gambenstimmen den Effekt hervorzubringen, der nur mit der richtigen Zahl schöner, normal und weit mensurierter Salicionale und Streicher zu erreichen ist. Die Prinzipale sollen bei der Fülle die Weichheit nicht vermissen lassen. Die achtfüßigen Grundstimmen eines Klaviers sollen einen Gesamtton entwickeln, in dem jede einzelne merklich vertreten ist, ohne jemals den Klang einseitig, mit Unterdrückung der anderen zu bestimmen. Bei der Intonation ist dieses Ziel stetig im Auge zu behalten. Es bestimme Klangstärke und Ausbildung des Klangcharakters der achtfüßigen Labialstimmen. Die vierfüßigen, zwei- und einfüßigen Stimmen sollen nicht aufdringlich werden, sondern sich harmonisch in den Klang der achtfüßigen Grundstimmen einfügen und ihn aufhellen. Weiche und schöne Mixturen, die sich mit den Grundstimmen zu einer homogenen Klangmasse verbinden, geben dem Werke eine viel vorteilhaftere Fülle, als starke und schreiende, die sich mit den Grundstimmen nicht vermischen.

8. Ein Intonieren, demzufolge die oberen Lagen der Register zu stark ausfallen, ist nicht statthaft. Auch die untere Lage soll nicht zu stark werden. Der künstlerischen Abtönung der Klangstärke der verschiedenen Lagen ist die größte Aufmerksamkeit zuzuwenden.

9. Es ist künstlerisch unvorteilhaft, zur Erzielung eines volleren Pedals die Pedalstimmen mit höherem Druck zu intonieren, da die Schönheit des Tonansatzes und die Qualität des Tones darunter leidet. Auch die Promptheit der Ansprache wird dadurch beeinträchtigt, da große Pfeifen auf schwachen Wind schneller reagieren als auf starken. Die wahre Fülle des Pedaltones ist nicht in seiner Stärke, sondern in seiner Rundung, Schönheit und Klarheit zu suchen.

10. Eine übertrieben schwache Intonation einzelner Register ist zu beanstanden, da diese Klangcharaktere in Mischungen ganz verloren gehen und in dem Gesamtklang des betreffenden Klaviers dann ausfallen, woraus eine Verarmung der Orgel entsteht, die sich bei kleineren Werken stark fühlbar machen kann.

11. Insbesondere hüte man sich vor einer zu schwachen Intonation der im Schwellkasten disponierten Stimmen. Dieselben sollen im Gegenteil durch eine gewisse Intensität und Sättigung der Klangfarbe die Stimmen der anderen Klaviere übertreffen, weil dadurch die mit dem Schwellkasten zu erzielende Wirkung gesteigert wird. Das Prinzip, die intensivsten Gamben-

stimmen und Rohrwerke einer Orgel im Schwellkasten unterzubringen, läßt sich mit guten Gründen verfechten. Ein Schwellkasten mit lauter schwach intonierten Stimmen verfehlt jedenfalls seinen Zweck.

XII. Disposition.

1. **Jede Orgel, gleichviel wie viele Stimmen sie besitzt, ist mit zwei Manualen und einem vollständigen Pedal anzulegen.**

2. Für die Besetzung der Klaviere mit Stimmen sehe man weniger auf die Zahl als auf die Qualität der Stimmen.

3. Ein Einzwängen vieler Stimmen in einen zu kleinen Raum ist zu verwerfen.

4. Beim Disponieren ist im Auge zu behalten, daß der Achtfußton auf den Manualen auch beim Plenum dominieren muß; eine Besetzung mit sechzehnfüßigen Stimmen, die dies in Frage stellt, ist zu vermeiden. Zweiunddreißigfüßige Register in Manualen anzubringen, ist zwecklos.

5. Hingegen empfiehlt es sich, zur Herstellung der natürlichen Verbindungen zwischen achtfüßigen Stimmen und gemischten Stimmen möglichst viele weiche vierfüßige Stimmen zu disponieren, so daß die achtfüßigen und die vierfüßigen Stimmen im Verhältnis von 5 : 3 zu einander stehen.

6. Eine allzu starke Besetzung des Pedals mit sechzehnfüßigen Stimmen ist nicht vorteilhaft, da es dadurch träge und schwerfällig wird, besonders wenn die Besetzung mit acht- und vierfüßigen Stimmen unter der Bevorzugung der sechzehnfüßigen gelitten hat; doch darf es den Grundcharakter des Sechzehnfußtones nicht verlieren.

7. Bei fünf Pedalstimmen ist schon eine vierfüßige Stimme zu disponieren; von acht bis zehn Stimmen ab sehe man eine gemischte Stimme, womöglich mit Terz, darauf vor. Eine sechzehnfüßige Posaune zu disponieren ist nur in größeren Orgeln und bei größeren Räumen zweckmäßig. Zur richtigen Besetzung des Pedals gehört schon bei mittleren Orgeln ein vierfüßiges Rohrwerk.

8. Als Prinzip ist festzuhalten, daß auf jeder Orgel alle Klangcharaktere vertreten sein müssen. Jedenfalls ist zu wünschen, daß schon bei Orgeln von zehn bis zwölf Stimmen je eine gemischte Stimme und ein Rohrwerk vorhanden seien.

9. Für die Besetzung der Nebenklaviere ist im Auge zu behalten, daß dieselben nicht eine Verkleinerung des Hauptklaviers, sondern klangliche Individualitäten darstellen sollen. Ihre Registerzahl richtet sich allein nach diesem Prinzip, so daß es auch angängig ist, auf den Nebenklavieren eventuell mehr Stimmen zu disponieren als auf dem Hauptklaviere.

10. Es ist darauf zu achten, daß bei mittleren Orgeln jedes Nebenklavier mit Mixturen und Rohrwerken ausgestattet sei.

11. Als Prinzip ist festzuhalten, daß keine große Orgel ohne Schwellkasten gebaut werden soll. Bei ganz kleinen Orgeln — etwa unter acht Registern — empfiehlt es sich, das ganze Werk hinter Jalousieen zu bringen.

12. Für die Besetzung des Schwellkastenklaviers ist zu beherzigen, daß es auf einer modernen Orgel kein »Echowerk« mehr darstellt, wie

zur Zeit, als man anfing Register hinter Jalousieen zu stellen, sondern daß der Schwellkasten das ideale dynamische Ausdrucksmittel der Orgel ist, welches ein An- und Abschwellen des Tones ohne Veränderung der Registrierung ermöglicht. Das durch Öffnen und Schließen der Jalousieen hervorgebrachte Anschwellen und Abschwellen soll nicht nur bemerklich werden, wenn das Schwellkastenklavier allein gespielt wird, sondern auch dann, wenn es an die anderen gekoppelt ist. Nur so erfüllt die Jalousie ihren künstlerischen Zweck: die Starrheit des Orgeltons aufzuheben. Der Registerschweller kann für dieses An- und Abschwellen den Jalousieschweller nie ersetzen, weil jede dynamische Veränderung, die er hervorbringt, zugleich eine Klangfarbenveränderung bedeutet.

13. Als ideal ist dasjenige Schwellwerk zu betrachten, bei welchem durch Öffnen und Schließen der Jalousieen die Intensität des vollen Werkes der Orgel merklich gesteigert oder gedämpft werden kann, wodurch es möglich wird, ein Crescendo oder Diminuendo im Plenum zu realisieren.

14. Das Schwellwerk ist also stark und womöglich mit Stimmen aller Gattungen und Fußzahlen zu besetzen.

15. Bei Orgeln von zehn bis zwölf Stimmen, die nur eine gemischte Stimme und ein Rohrwerk besitzen, disponiere man dieselben nicht auf dem Hauptklavier, sondern im Schwellwerk, da sie dort vorteilhafter ausgenützt werden können.

16. Sind zwei Nebenklaviere vorhanden, das eine im Schwellkasten, das andere nicht, so muß das Schwellkastenklavier stets stärker besetzt werden als das andere.

17. Eine zweifüßige Stimme soll auch bei kleinen Orgeln im Schwellwerk immer anzutreffen sein.

18. Schon bei mittleren Orgeln disponiere man im Schwellkasten neben dem achtfüßigen ein vierfüßiges und womöglich auch ein sechzehnfüßiges Rohrwerk.

19. Die Basis eines Schwellwerkes bilde ein Prinzipal oder eine starke, weite Gambe. Vox coelestis werde bei kleinen Orgeln aus Salicionalpfeifen, bei größeren aus Gambenpfeifen gebaut, die um einen Ton enger mensuriert sind als die Parallelstimmen; eine starke Intonierung dieses Registers, das immer im Schwellwerk stehen soll, ist vorteilhafter als eine schwache. Vierfüßige Stimmen sollen im Schwellwerk ausgiebig vertreten sein.

20. Gut angelegte und richtig besetzte Schwellwerke verleihen einer Orgel dieselbe Ausdehnungsfähigkeit wie eine das ganze Werk einfassende Jalousie und bringen dadurch, daß eine an Intensität wechselnde Klangfarbe sich mit einer gleichbleibenden mischt, Klangfarbennuancierungen hervor, die durch eine Gesamtjalousie nicht zu erzielen sind, wobei noch zu bedenken ist, daß eine hinter dem Prospekt angebrachte Gesamtjalousie auch in geöffnetem Zustand eine immerhin nicht zu unterschätzende Behinderung für den in den Raum hinaustretenden Ton darstellt.

21. Sollen Orgeln in Sälen vor Verstaubung geschützt werden, so kann man einen Rolladen vorsehen, der dicht hinter den Prospektpfeifen heruntergelassen wird und das Werk vom Saale abschließt.

22. Bei Orgeln in kleinen Räumen empfiehlt es sich auch das Pedal ins Schwellwerk einzuschließen.

23. In jedem Fall ist darauf zu achten, daß bei jeder Orgel zum mindesten eine weiche, sechzehnfüßige und eine achtfüßige Stimme des Pedals — womöglich Cello 8′ — in einem Schwellkasten stehen, damit man zu den schwachen Stimmen der Nebenklaviere und zum Zweck der Begleitung über abschattierbare Bässe verfügt. Es empfiehlt sich auch die acht- und vierfüßigen Rohrwerke und die vierfüßigen Labialstimmen des Pedals im Pedalschwellkasten unterzubringen, da diese Stimmen öfters als Soloregister Verwendung finden.

24. Die »freie Klaviatur« (Manualkombination; Zwillingsmanuale) — d. h. eine Einrichtung der Orgel, die es erlaubt, jede Stimme von jeder Klaviatur aus zu spielen — ist nicht als Prinzip zu verfechten, weil die Individualitäten der drei Klaviere nicht nur etwas historisch Gewordenes, sondern auch etwas künstlerisch Begründetes sind. Jedoch ist es nicht ohne Vorteil, wenn auf größeren Orgeln einzelne Solostimmen von verschiedenen Klavieren aus spielbar sind.

25. »Transmittierung« von Stimmen — d. h. die Verwendung eines Registers als Ganzes zugleich auf einer anderen Klaviatur — ist bei kleinen Orgeln als Notbehelf zu gestatten, wenn es sich um die Entlehnung einer oder zweier Stimmen, besonders zur Vervollständigung des Pedals handelt.

26. Die mehrfache Benutzung derselben Pfeifenreihe zur Herstellung von »kombinierten« Registern — wodurch also die Zahl der Register verglichen mit der der Pfeifenreihen bedeutend vermehrt werden kann — ist für ganz kleine Werke, besonders wenn es sich um Salonorgeln handelt, nicht zu verwerfen. Dabei sollen aber aus einer Pfeifenreihe nur zwei Stimmen kombiniert werden.

27. Gemischte Stimmen sind nur vollbesetzt, d. h. nicht als kombinierte Register zu konstruieren. Es ist von Vorteil, die Septime selbständig anzulegen.

28. Die Verwendung von transmittierten und kombinierten Stimmen muß immer durch Platz- oder Geldmangel diktiert sein. *Sie soll eine jedesmal zu begründende Ausnahme bleiben.* In der Regel sollen alle Register als selbständige, klingende Stimmen durchgeführt werden.

29. Transmittierte und kombinierte Stimmen sollen nicht in der Gesamtzahl der Register den selbständigen Stimmen gleichgestellt und in deren Zahl eingerechnet werden, sondern sind als solche anzugeben und außerhalb der Gesamtzahl anzuführen, da als Prinzip festgehalten werden muß, daß nur die selbständigen Stimmen zählen. Es ist Pflicht der Sachverständigen, über dieses Prinzip in der Angabe der Registerzahl der Orgeln von seiten der Orgelbauer zu wachen, damit jede Möglichkeit eines unlauteren Wettbewerbes mit teilweise fiktiven Registerzahlen von vornherein ausgeschlossen werde.

XIII. Die Anlage der Registratur.

1. Als praktisch anzuerkennen sind Registerknopf und Registerwippe in Rechteckform; zu verwerfen sind seitlich einzuhängende Tasten. Die Register der verschiedenen Klaviere sollen sich durch die verschiedenen Farben ihrer Knöpfe oder Wippen von einander abheben.

2. Bei kleinen Orgeln ist es von Vorteil, die Register über den Klaviaturen anzubringen; bei größeren Orgeln lege man sie zu beiden Seiten der Klaviaturen an.

3. Die Anlage der Register sei recht übersichtlich. Es empfiehlt sich im allgemeinen, die zu demselben Klaviere gehörigen auf einer Seite des Manuals zusammenzustellen, und zwar so, daß man die meistbenötigten auf die linke Seite verlegt, weil der Spieler erfahrungsgemäß die linke Hand öfter freimachen kann als die rechte. In jedem Falle verlege man die Pedalregister stets auf die rechte Seite.

4. Innerhalb der einzelnen Klaviere sind die Labialstimmen so anzuordnen, daß sie nach Fußzahlen gruppiert werden. Auf beiden Seiten stehe die höchste Fußzahl immer am meisten nach innen — gegen die Manualbacken zu — so daß die Register von innen nach außen — d. h. auf der linken Seite nach links hin, auf der rechten Seite nach rechts hin — in der Reihenfolge 32′, 16′, 8′, 4′, 2′, 1′ angeordnet sind.

5. Innerhalb der Gruppen der Fußzahlen beachte man von innen nach außen die Reihenfolge: Prinzipale, Gemshorn, Streicher, gedeckte Flöten, offene Flöten. Aliquotstimmen, gemischte Stimmen und Rohrwerke stelle man sowohl rechts als links womöglich auf den äußersten Flügel, und zwar so, daß die Aliquotstimmen und Mixturen nach außen auf die Labialstimmen mit den niedersten Fußzahlen folgen und die Zungen sich in der Reihenfolge 16′, 8′, 4′, 2′ den Mixturen nach außen anschließen.

6. Man hüte sich, die Registerknöpfe und Registerwippen allzu nahe zusammenzurücken.

7. Bei großen Orgeln ist es wünschenswert, daß auf den Manualbacken Züge oder Hebel angebracht sind, die die gezogenen Register und ebenso die in der freien Kombination vorbereiteten Stimmen klavier- oder reihenweise zurückbringen. Bei Orgeln von etwa über 60 Stimmen empfiehlt es sich, die Registerreihen mit den Manualen einen Winkel bilden zu lassen, oder ihnen eine halbkreisförmige Anordnung zu geben, damit die äußersten Register dem Spieler näher gebracht werden.

XIV. Die Koppeln.

1. Die Normalkoppeln, d. h. die Koppeln der Klaviere untereinander und die Koppeln des Pedals zu den einzelnen Klavieren, sollen auf allen Orgeln vollständig vorhanden sein. Es ist zu verwerfen, wenn auf kleineren Orgeln die Koppel des Pedals zum Nebenklavier nicht vorgesehen ist.

2. Bei Orgeln mit drei Klavieren ist eine Generalkoppel, welche alle Normalkoppeln in Aktion setzt, anzubringen. Bei dreimanualigen Orgeln ist die Anlage eines Trittes, auf Grund dessen Einstellung das erste Klavier erst erklingt, während es vorher, trotz gezogener Register, leer lief, dringend zu empfehlen. Dieser Tritt erlaubt bei gekoppelten Klavieren ein Abschwellen durch ein Abkoppeln, bei welchem das erste Klavier als das stärkste zuerst abgekoppelt wird, worauf man das zweite vom dritten abkoppelt, so daß der Spieler zuletzt nur noch das dritte spielt, dabei aber

immer auf der ersten Klaviatur verbleibt. Stößt er nämlich den Tritt, der das erste Klavier zum Erklingen bringt, ab, so läuft dessen Klaviatur stumm und es tönen nur die zum ersten gekoppelten Nebenklaviere; stößt er die Koppeln des ersten zum zweiten Klavier ab, so scheidet auch das zweite Klavier aus und es tönt nur das dritte Manual.

3. Umgekehrt läßt sich durch dieselbe Vorrichtung ein Anschwellen erzielen, bei welchem man das zweite an das dritte Klavier koppelt und sodann zum zweiten und dritten das erste hinzutreten läßt. Man führt dies in der Weise aus, daß man das dritte an das erste Klavier koppelt und auf dem ersten spielt ohne den Einführungstritt, der das erste zum Erklingen bringt, zu drücken; sodann zieht man die Koppel des ersten zum zweiten und zuletzt drückt man den Einführungstritt des ersten Klaviers.

4. Keine Kunst des Klavierwechsels kann alle Vorteile dieser Einrichtung realisieren. Die Anlage des Einführungstrittes für das erste Manual ist für dreiklavierige Orgeln geradezu eine Notwendigkeit. Bei zweimanualigen Orgeln sind ihre Vorteile nicht so bestechend, aber immerhin groß genug, um die kleine Mehrausgabe zu rechtfertigen.

5. Die Anlegung von Super- und Suboktavkoppeln ist zu empfehlen, besonders wenn auf den betreffenden Klavieren die Oktave von g^3—g^4 durchgeführt wird, damit die Oktavkoppeln keine Lücke aufweisen, wenn Töne innerhalb der Oktave g^2—g^3 gegriffen werden.

6. Im allgemeinen sind Super- und Suboktavkoppeln nur für die Nebenklaviere, nicht für das Hauptklavier und das Pedal anzulegen, da sie hier leicht schreiend und roh wirken.

7. Die Oktavkoppeln bieten den meisten Nutzen, wenn sie so gebaut sind, daß sie sich betätigen, wenn man auf dem betreffenden Klavier selber spielt und zugleich in jeder Koppel aufgenommen werden, die auf dieses Klavier wirkt. Stellt man eine derartig gebaute Superoktavkoppel z. B. auf dem zweiten Klavier ein, so muß sie wirken, wenn das zweite Klavier gespielt wird; koppelt man das erste ans zweite, so muß sie sich zugleich vom ersten aus betätigen; koppelt man das Pedal an das zweite Klavier, so muß das Pedal die gewöhnliche und die obere Oktave des zweiten Klaviers zum Erklingen bringen.

8. Die Vorteile einer solchen Einrichtung treten besonders bei kleinen Orgeln mit richtig besetztem zweiten Klavier zutage; sie gibt der Orgel eine Fülle, die mit derselben Registerzahl in dieser Schönheit anders nicht zu erreichen ist und trägt nicht wenig zur Lösung der Pedalfrage auf kleinen Orgeln bei.

9. Bei großen Werken empfiehlt es sich noch außerdem, besondere, vom Pedal aus wirkende Koppeln zu bauen, die die oberen Oktaven der Nebenmanuale mitnehmen, ohne daß auf diesen die sich manualiter betätigenden Oktavkoppeln gezogen sind.

10. Bei großen Orgeln ist ferner eine Auslösungsvorrichtung vorzusehen, die erlaubt, was an Koppeln gezogen ist, mit einem Zug zurückzubringen.

XV. Die Spielhülfen.

1. **Der Spieltisch soll möglichst einfach sein; der Wert, nicht die Zahl der Spielhülfen kommt in Betracht.**

2. Allgemein hat sich das Prinzip Anerkennung verschafft, daß nur solche Spielhülfen von Wert sind, die dem Organisten möglichst weite Registrierungsfreiheit belassen. Als weniger praktisch sind demnach Chorzüge und feste Kombinationen zu bezeichnen. Hingegen kommt als hauptsächlichste Ressource, sowohl bei kleinen als auch bei großen Orgeln, die freie Kombination in Betracht. Sie soll so angelegt sein, daß jedes Manual und ebenso das Pedal seinen eigenen Einführungsknopf besitzt, so daß man also auf einem Klavier die freie Kombination in Aktion treten lassen kann, während für die anderen die gezogene Registrierung weitergilt. Zugleich aber soll ein Einführungsknopf vorhanden sein, der erlaubt, auf sämtlichen Klavieren und dem Pedal die freie Kombination zugleich einzuschalten. Hiedurch wird das Auskommen mit einer freien Kombination auch bei größeren Orgeln ermöglicht. Bei kleineren Instrumenten — bis zu 15 Stimmen — kann man der Einfachheit wegen dem ersten Manual und dem Pedal einen gemeinsamen Einführungsknopf für die freie Kombination geben.

3. Als allgemein erstrebenswert ist diejenige Einrichtung der freien Kombination zu bezeichnen, die es dem Spieler ermöglicht, die durch die Vorbereitungsknöpfe oder Vorbereitungswippen über den Registerzügen oder Registerwippen präparierten Stimmen, wenn die freie Kombination in Kraft tritt, zu den gezogenen Registern entweder beitreten oder dieselben ablösen zu lassen.

Dies ist zu erreichen entweder dadurch, daß man zwei Reihen von freien Kombinationen anlegt, von denen die eine die Handregistrierung bestehen läßt, die andere sie aufhebt, oder dadurch, daß man nur eine Reihe freier Kombinationen vorsieht, zugleich aber einen Knopf oder Tritt — eine sogenannte »Handregister-Abstellung« — anlegt, durch den die Handregistrierung so beeinflußt wird, daß sie bei der Einführung der freien Kombination außer Kraft tritt, wenn die Handregister-Abstellung eingestellt ist, während die freie Kombination zur bestehenden Handregistrierung hinzutritt, wenn die Handregister-Abstellung nicht eingestellt ist.

4. Die Einstellung oder Ausschaltung der Handregister-Abstellung muß jederzeit während des Spielens erfolgen können, ohne daß sich ihr Effekt äußert. Sie tritt erst in Wirkung, wenn die freie Kombination eingeführt wird, und zwar nur auf dem Klavier, auf welchem die freie Kombination eingeführt wird, während auf den übrigen die Handregistrierung trotzdem bestehen bleibt. Handregister-Abstellung und Einführung der freien Kombination verhalten sich also wie Ankündigungs- und Ausführungskommando; durch das Nichteinstellen oder Einstellen der Handregister-Abstellung wird der Effekt der Einführung der freien Kombination jedesmal dahin bestimmt, ob dieselbe zur Handregistrierung hinzutritt oder dieselbe ablöst.

5. Wird die Handregister-Abstellung eingestellt oder ausgeschaltet, während die freie Kombination schon eingeführt ist, so äußert sich ihre Wirkung sofort.

6. Der Registerschweller (Register-Crescendo) ist auf allen Orgeln — mit Ausnahme der ganz kleinen Instrumente — als Spielhülfe anzubringen. Er ist so anzulegen, daß die durch ihn herausgebrachten Koppeln und Register zur gezogenen und in der freien Kombination wirksamen Registrierung entweder hinzutreten oder sie ablösen. Es ist ihm also ein Knopf beizugeben, der die gezogene Registrierung und zugleich die Registrierung der freien Kombination abstellt. Die Handregister-Abstellung zum Registerschweller ist spieltechnisch am vorteilhaftesten zu verwenden, wenn sie in dem Augenblick in Wirksamkeit tritt, in welchem der betreffende Knopf eingestellt wird. Sie unterscheidet sich also von der Handregister-Abstellung zur freien Kombination; letztere tritt erst in Aktion, wenn auf dem betreffenden Klavier die freie Kombination eingeführt wird; die Handregister-Abstellung für den Registerschweller tritt aber zugleich mit der Einstellung des Knopfes ein und hebt alle gezogenen und in der freien Kombination eingeführten Register auf, ob der Balanciertritt für den Registerschweller schon in Aktion ist oder nicht.

7. Die Reihenfolge der Register im Registerschweller ist vom Organisten im Einvernehmen mit dem Orgelbauer aufzustellen, wobei die Erzielung eines möglichst lückenlosen Crescendos zu erstreben ist. Dies läßt sich am besten dadurch erreichen, daß man die Manualkoppeln gleich von Anfang an im Registerschweller wirksam sein läßt, so daß die Stimmen der Nebenklaviere auf dem Hauptmanuale erklingen und die Register der ganzen Orgel — nach Klangstärke und Klangcharakter abgestuft — nacheinander eintreten.

8. Als Ideal ist eine Einrichtung des Registerschwellers zu erstreben, die es dem Spieler erlaubt, die Reihenfolge der Stimmen und Koppeln je nach Belieben vorher einzustellen und so jedesmal die gerade künstlerisch gebotene Steigerung zu verwirklichen.

9. Besondere Vorrichtungen zur Einführung von präparierten gemischten Stimmen oder Rohrwerken der einzelnen Klaviere und des Pedals nach französischer Art sind für große Orgeln zu empfehlen, obwohl die Möglichkeit einer solchen Einführung durch die freie Kombination, welche zur gezogenen Registrierung hinzutritt, tatsächlich schon gegeben ist.

10. Bei größeren Orgeln ist es wünschenswert, Auslösungsvorrichtungen zu besitzen, die es dem Spieler ermöglichen, was an Koppeln und ebenso was an Einführungstritten der freien Kombinationen gezogen ist, mit je einer Bewegung zurückzubringen.

XVI. *Zweckmäßige* Anlage und Anordnung der Koppeln und der Spielhülfen.

1. Jede Anlage der Spielhülfen — sei es als Tritte für Fußbedienung nach französischer und englischer Art, sei es als Knöpfe für Handbedienung nach deutscher Art — hat ihre besonderen Vor- und Nachteile.

2. Es empfiehlt sich daher auf einer Orgel die Spielhülfen nicht alle auf dieselbe Art anzulegen und da, wo man sich für die Verwendung von Knöpfen entscheidet, zum mindesten die normalen Pedalkoppeln, eventuell auch die Manualkoppeln als Tritte vorzusehen. Am vorteilhaftesten ist es,

wenn die meist gebrauchten Spielhülfen — Normalkoppeln und Einführungen der freien Kombinationen — sowohl als Tritte als auch als Knöpfe angelegt werden. Dies geschieht am besten in der Art, daß Tritt und Knopf mechanisch so untereinander verbunden werden, daß bei der Funktion des einen der andere mitfunktioniert. Dadurch wird es dem Spieler möglich, was er mit dem Fuße einschaltet, mit der Hand auszulösen und umgekehrt, so daß er immer das eben freie Glied verwenden kann. Die weniger gebrauchten Koppeln und Spielhülfen lege man nur einfach an, entweder als Knöpfe oder als Tritte.

3. Zur Erzielung einer Einheitlichkeit empfiehlt es sich das bewährte Prinzip zu adoptieren, die Tritte für die Koppeln auf der linken, die für die freie Kombination auf der rechten Seite anzubringen.

4. Für die Koppeln sehe man von außen nach innen — also auf der linken Seite von links nach rechts — folgende Reihenfolge vor: Ped. + I, Ped. + II, Ped. + III; I + II, I + III, II + III.

5. Die Tritte für die freie Kombination lege man auf der rechten Seite in der Richtung von links nach rechts in der Reihenfolge an: I. Man.; II. Man.; III. Man.; Pedal. Werden die Einführung der freien Kombination, die auf alle Klaviaturen zugleich wirkt, und die Handregister-Abstellung, die die freien Kombinationen nach Belieben die gezogene Registrierung ergänzen oder aufheben läßt, ebenfalls als Tritte angelegt, so folgen sie nach rechts außen auf die Einführungstritte der freien Kombinationen zu den einzelnen Klaviaturen.

6. Die Tritte für die Koppeln sowohl als für die freien Kombinationen sollen nicht zu nahe aneinander liegen, da hierdurch die Bedienung erschwert wird. Im allgemeinen betrage der Abstand von einem zum anderen, von der Mitte eines Ausschnittes am Vorsatzbrett zur Mitte des anderen gemessen, etwa 70—75 *mm*; die sichtbare Länge des Armes betrage etwa 80—100 *mm*. Er sei vorne leicht nach unten gebogen und endige in einem Oval von einem Breitendurchmesser von 30—35 *mm*. Zwischen den Koppeltritten des Pedals zu den Manualen und denjenigen der Manuale untereinander lasse man einen größeren, vom Fuß leicht fühlbaren Zwischenraum.

7. Die Bedienung wird sehr erleichtert, wenn man die nach außen gelegenen Tritte so verlängert, daß sie in einer Bogenlinie liegen, wobei die äußersten bis zu 200 *mm* Länge erhalten können. Zugleich gebe man den letzteren eine solche Krümmung nach innen, daß sie radiär auf den bedienenden Fuß zustreben, wodurch diesem auch die äußersten Tritte nahe gebracht werden. Auf diese Weise lassen sich sechs bis acht Tritte auf jeder Seite unterbringen.

8. Legt man auch die anderen, weniger oft gebrauchten Spielhülfen — Oktavkoppeln, Einführungen der gemischten Stimmen und Rohrwerke, Gesamtauslösungen für Normalkoppeln und für Einführungen der freien Kombinationen — als Tritte an, so bringt man sie zweckmäßig in einer zweiten über der ersten gelegenen Reihe unter, so daß sie auf den Lücken der unteren stehen. Natürlich kommen hierbei die zu den Koppeln zu rechnenden Tritte links, die anderen rechts zu liegen.

9. Den Einführungstritt, der das erste Manual zum Erklingen bringt, legt man am zweckmäßigsten auf die linke Seite, und zwar auf deren

rechten Flügel, so daß er unmittelbar an den Balanciertritt für den Registerschweller zu liegen kommt, wo er jederzeit leicht zu finden ist.

10. Der Höhenabstand zwischen den beiden Reihen von Tritten betrage etwa 80—90 *mm*; die oberen Tritte seien um etwa 100 *mm* kürzer als die unteren.

11. Die Bezeichnungen bringe man nicht unterhalb, sondern unmittelbar oberhalb der Tritte an; am zweckmäßigsten bedient man sich hierzu einer ziemlich weit vorspringenden, nach unten schräg geneigten Leiste, die, richtig beleuchtet, eine gute Kontrolle der Fußbewegung durch das Auge gestattet, besonders wenn die abgekürzten Bezeichnungen in großer, kolorierter Schrift ausgeführt und mit Glas bedeckt sind.

12. Bei den Tritten ist darauf zu sehen, daß der Effekt nicht gleich zu Anfang, sondern erst gegen das Ende der Bewegung eintritt, damit der suchende Fuß mit Hülfe dieses Leerlaufs mit der Vorrichtung Fühlung nehmen und den Moment des Eintreten des Effekts genau bestimmen könne.

13. Der Weg des Trittes werde nicht zu kurz bemessen; er betrage zum mindesten 3 *cm*.

14. Eine zu leichte Federung ist für die Bedienung nicht von Vorteil; der Widerstand des Trittes werde so reguliert, daß ihn ein Gewicht von etwa 2 *kg* noch gerade am Aufsteigen hindert.

15. Auf ein geräuschloses Funktionieren des Trittes ist strengstens zu achten; er darf auch dann kein Geräusch verursachen, wenn er nach dem Niedertreten, seiner Federkraft überlassen, nach oben zurückfährt.

16. Am vorteilhaftesten sind Tritte, die sich beim Herabdrücken von selbst seitlich einhaken und auf einen leichten, verschiebenden Druck des Fußes sich wieder auslösen, indem sie durch Federkraft von selbst nach oben gehen. Der seitliche Weg betrage etwa 10 *mm*.

17. Der Tritt soll derart funktionieren, daß beim Herabdrücken die Einstellung, beim Aufsteigen die Auslösung erfolgt.

18. Die Knöpfe für die Koppeln legt man am besten auf der Stirnleiste des untersten Manuals an, die für die Einführung der freien Kombinationen über der obersten Manualklaviatur. Für die Koppeln beobachte man von links nach rechts die Reihenfolge: Ped. + I, Ped. + II, Ped. + III, Kop. I + II, I + III, II + III, Generalkoppel (G C); die freien Kombinationen lege man von links nach rechts in der Ordnung: Fr. C. I, Fr. C. II, Fr. C. III, Fr. C. Ped., General-Freie Kombination (G. Fr. C.) an.

19. Die Registerabstellung für den Registerschweller legt man zweckmäßig nur als Knopf an, und zwar rechts von der General-Freien Kombination.

20. Es empfiehlt sich die Knöpfe, sowohl die für die Koppeln als die für die Einführung der freien Kombination, mit Außerachtlassung der Symmetrie nach links zu verschieben, um sie möglichst in den Bereich der linken Hand zu legen, weil der Spieler die linke Hand zu ihrer Bedienung am meisten verwendet.

21. Es ist nicht von Vorteil, die Knöpfe für die Koppeln und Einführungen der freien Kombinationen zu klein auszuführen, sie zu nahe aneinander zu legen und ihnen eine minimal kleine und leichte Bewegung zu geben. Der Kopf des Knopfes habe einen Durchmesser von etwa 15

bis 20 *mm*; die Distanz von einem zum anderen, von Mitte zu Mitte gemessen, betrage etwa 40—45 *mm*.

22. Es empfiehlt sich der Vereinfachung halber die Knöpfe so zu bauen, daß derselbe Knopf zur Ein- und zur Ausschaltung dient. Es ist gleichgültig, ob man denselben als Zug- oder als Druckknopf anlegt; jedoch bietet die Anlage als Zugknopf den Vorteil größerer Einfachheit.

23. Der Registerschweller ist als Balanciertritt anzulegen. Der Jalousieschweller ist mit dem ihn bedienenden Balanciertritt so zu verbinden, daß das Anschwellen erfolgt, wenn letzterer in der Richtung der Fußspitze bewegt wird. Das Gegenteil ist zu verwerfen.

24. Es ist darauf zu achten, daß sowohl der Balanciertritt für den Registerschweller als der für den Jalousieschweller dem Fuße eine genügende Berührungsfläche biete. Er sei als Ebene in Rechteckform gearbeitet, zum mindesten 32 *cm* lang und 12 *cm* breit. Haken und Fersenstützen, überhaupt alles, was das Eingleiten des Fußes hindern könnte, ist zu verwerfen.

25. Der über dem Balanciertritt liegende Ausschnitt ist sehr weit zu bemessen.

26. Die Bedienung wird erleichtert, wenn der Balanciertritt einen weiten Weg hat; die Neigung zur Pedalklaviatur betrage etwa 60 Grad. Der Widerstand, den der Balanciertritt dem Fuß entgegensetzt, sei nicht zu leicht bemessen, da sonst die Kontrolle der Bewegung erschwert wird. Es ist streng darauf zu sehen, daß der Balanciertritt in jeder Lage verharrt.

27. Am zweckmäßigsten legt man den Registerschweller und Jalousieschweller in die Mitte zwischen die Tritte für die Koppeln und die für die freien Kombinationen, und zwar so, daß der linke Rand des Balanciertrittes für den Registerschweller mit der Mittellinie der Pedalklaviatur zusammenfällt, und der Balanciertritt für den Jalousieschweller sich nach rechts daran anschließt. Besitzen das zweite und das dritte Manual Jalousieschweller, so liegt der für das dritte am weitesten rechts.

28. In dem Maße als die Balanciertritte nach rechts verschoben werden, müssen sie die der betreffenden Stellung des bedienenden Fußes am natürlichsten entsprechende Lage und Drehung besitzen; die Seitenkanten der Trittfläche laufen dann nicht mehr mit den Pedaltasten parallel, sondern bilden mit ihnen einen Winkel, der umso größer ist, je weiter der Tritt nach rechts verschoben wird.

29. Die nebeneinander liegenden Balanciertritte, sowohl der für den Registerschweller als der für den Jalousieschweller, haben den Ausschnitt gemeinsam und sind durch einen Spaltraum von etwa 10 *mm* zu trennen. Das Anbringen einer Leiste oder einer Zwischenwand zwischen beiden ist zu verwerfen, da es im Interesse des Spielers liegt, seinen Fuß von einem Balanciertritt auf den anderen schieben zu können.

Die Anwendung dieser Prinzipien auf die Gestaltung der Spieltische ist eine sehr mannigfache. Die folgenden Tafeln geben zwei Typen des Spieltisches für drei Klaviere und zwei des Spieltisches für zwei Klaviere wieder. Die Möglichkeiten der zweckmäßigen Gestaltung der Spieltische sind damit bei weitem nicht erschöpft. Alle Spieltische werden aber bei Anwendung der oben entwickelten Grundprinzipien Variationen eines innerlich einheitlichen Modells darstellen.

Spieltischmodelle.

Abkürzungen.

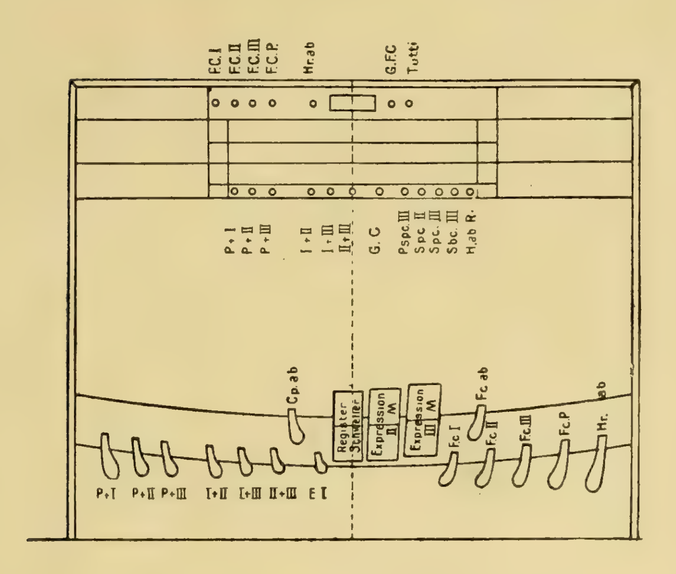
Koppeln.

P + I	=	Koppel des Pedals an das I. Manual.
P + II	=	„ „ „ „ „ II. „
P + III	=	„ „ „ „ „ III. „
P sp c II	=	Koppel des Pedals, welche im II. Klavier die obere Oktave mitnimmt.
P sp c III	=	„ „ „ „ „ III. „ „ „ „ „
I + II	=	Koppel des I. Manuals an das II.
I + III	=	„ „ I. „ „ „ III.
II + III	=	„ „ II. „ „ „ III.
E I	=	Einführung des I. Klaviers; Koppel, durch welche das I. Klavier klingend wird.
Sp c II	=	Superoktavkoppel, welche auf dem II. Klavier die obere Oktave mitnimmt.
Sp c III	=	„ „ „ „ III. „ „ „ „ „
Sb c III	=	Suboktavkoppel, „ „ „ III. „ „ untere „ „
G C	=	Generalkoppel = Koppel, welche alle Normalkoppeln (P + I, P + II, P + III I + II, I + III, II + III) in Betätigung setzt.
Cp ab	=	Koppeln ab = Tritt, durch welchen alle gezogenen Normal- und Oktavkoppeln zurückgebracht werden.

Spielhülfen.

F c I	=	Einführung der vorbereiteten freien Kombination des I. Manuals.
F c II	=	„ „ „ „ „ „ II. „
F c III	=	„ „ „ „ „ „ III. „
F c P	=	„ „ „ „ „ „ Pedals.
F c I + P	=	„ „ „ „ „ „ I. Manuals und des Pedals zugleich (für kleine Orgeln).
G F c	=	General-Freie Kombination = Einführung der freien Kombination auf allen Klavieren und im Pedal.
H r ab	=	Außerkraftsetzung der gezogenen Registrierung für die Klaviaturen, auf welchen die freie Kombination eingeführt wird.
H r ab R	=	Außerkraftsetzung der gezogenen Registrierung bei Wirkung des Registerschwellers.
F c ab	=	Tritt, durch welchen alle gezogenen Einführungen der freien Kombination zurückgebracht werden.

Spieltischmodell Nr. 1, für drei Klaviere.

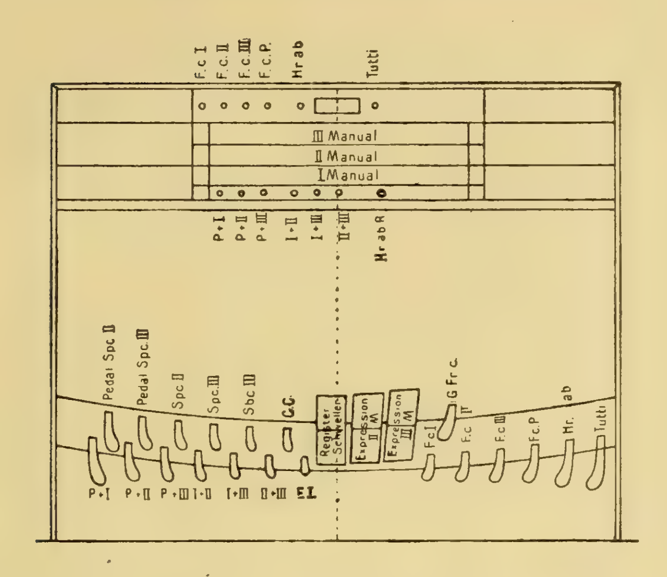


Die Normalkoppeln, die Einführungen der freien Kombinationen, »Handregistrierung ab« für freie Kombination sind doppelt angelegt, als Tritt und Knopf.

Nur als Tritte sind angelegt: die Absteller der Normalkoppeln und der Einführungstritte der freien Kombination und die Einführung, welche das erste Klavier zum Erklingen bringt.

Nur als Knöpfe sind angelegt: die Oktavkoppeln, die Generalkoppel, die General-Freie Kombination, das Tutti, die »Handregistrierung ab« für den Registerschweller.

Spieltischmodell Nr. 2, für drei Klaviere.



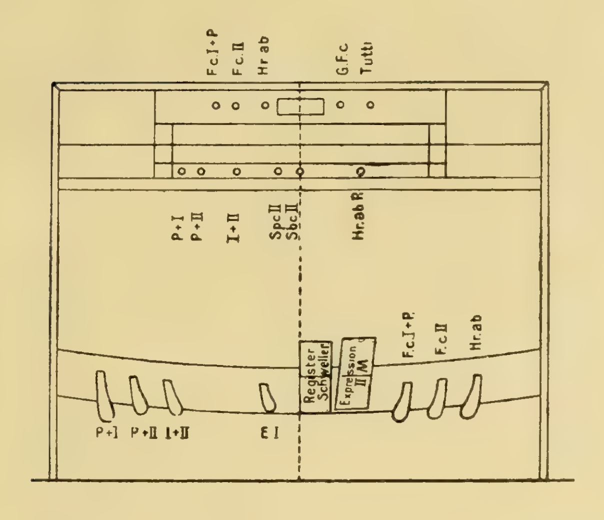
Die Normalkoppeln, die Einführungen der freien Kombinationen, »Handregister ab« für freie Kombination und Tutti sind doppelt, als Tritt und Knopf angelegt.

Nur als Tritte sind angelegt: die Oktavkoppeln, die Einführung, welche das erste Klavier zum Erklingen bringt, und die General-Freie Kombination.

Nur als Knopf ist angelegt: »Handregister ab« für den Registerschweller.



Spieltischmodell Nr. 3, für zwei Klaviere.



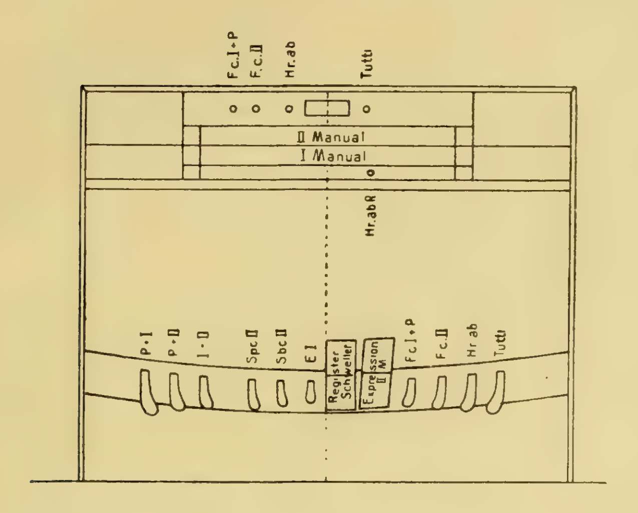
Die Normalkoppeln, die Einführungen der freien Kombination, »Handregister ab« für freie Kombination sind doppelt angelegt, als Tritt und Knopf.

Nur als Tritt ist angelegt: die Einführung, welche das erste Klavier zum Erklingen bringt.

Nur als Knöpfe sind angelegt: die Oktavkoppeln, die General-Freie Kombination, das Tutti und »Handregister ab« für den Registerschweller.



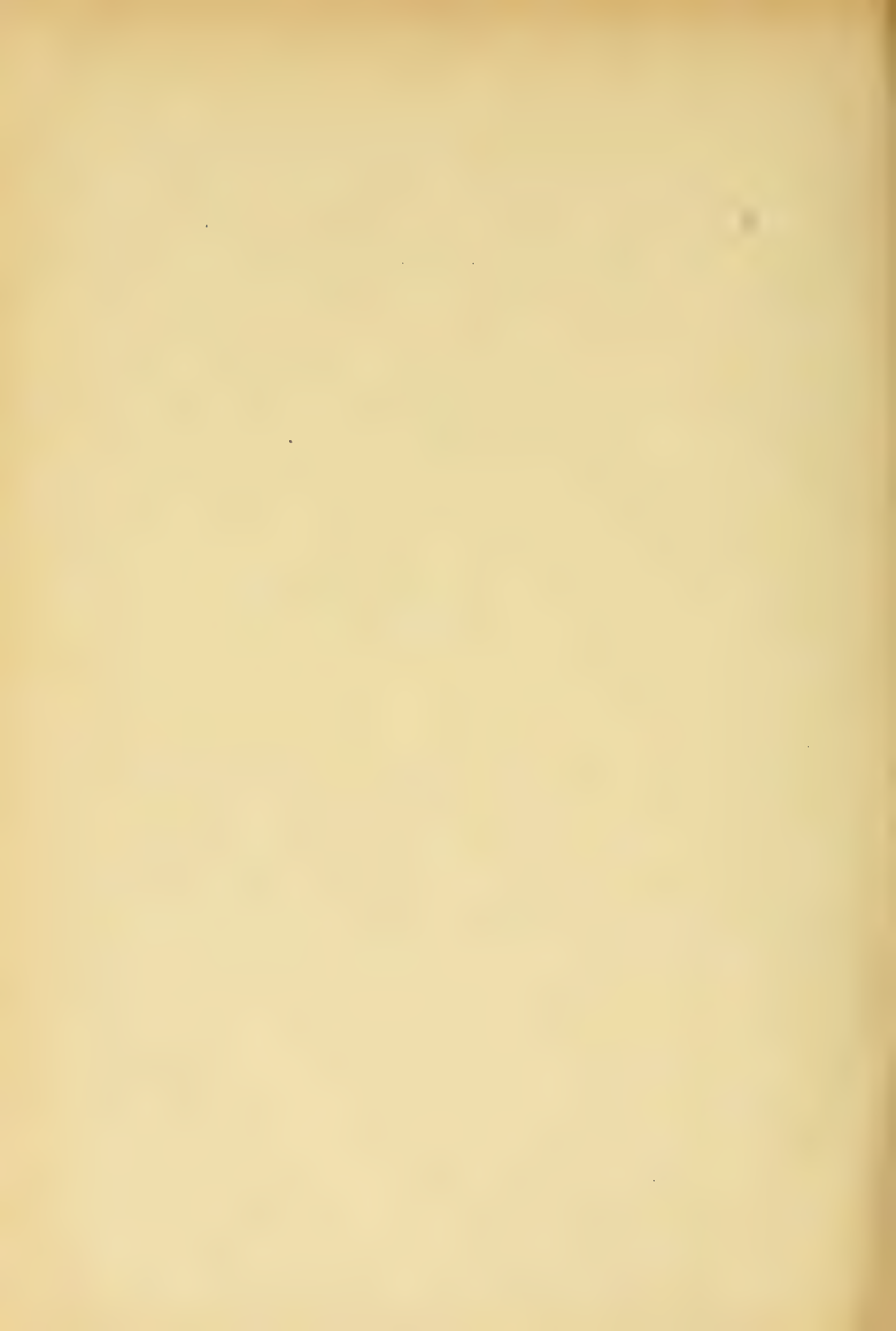
Spieltischmodell Nr. 4, für zwei Klaviere.



Nur die Einführungen der freien Kombination, »Handregistrierung ab« für freie Kombination und Tutti sind doppelt, als Tritt und als Knopf, angelegt.

Nur als Tritte sind angelegt: die Normal- und Oktavkoppeln.

Nur als Knopf ist angelegt: die »Handregistrierung ab« für den Registerschweller. Der ganz vereinfachte Spieltisch für zwei Klaviere enthält: die Normalkoppeln als Tritte, die Einführung der freien Kombination und »Hr ab« für freie Kombination doppelt angelegt und die »Hr ab R.« für Registerschweller als Knopf. Er zählt also nur drei Tritte und vier Knöpfe. Bei mittleren und kleineren zweimanualigen Orgeln soll die Einführung der freien Kombination des I. Manuals immer zugleich auch für das Pedal dienen (F. c. I + P).



XVII. Orgelpreise.

1. Die billige Orgel kommt erfahrungsgemäß infolge der größeren Unterhaltungskosten und der Reparaturen, die sie benötigt, am teuersten zu stehen. Preise, bei denen eine solide und künstlerische Arbeit nicht möglich ist, liegen also weder im Interesse des Erbauers noch in dem des Bestellers.

2. Werden die Preise zu niedrig gehalten, so ist der Orgelbauer gezwungen, sich in der Wahl des Materials und der aufzuwendenden Mühe und Zeit so einzuschränken, daß er eine gediegene, künstlerische Arbeit nicht liefern kann.

3. Bei Orgeln, die unter dem Preise geliefert werden, stellt sich regelmäßig schon in den ersten Jahren des Gebrauches eine Reparaturbedürftigkeit ein, die bald die bei dem Billigkeitszuschlag gemachte Ersparnis verschlungen hat und in verhältnismäßig kurzer Zeit einen Umbau nötig macht.

4. Eine solid und künstlerisch gebaute Orgel soll zum mindesten zwanzig bis fünfundzwanzig Jahre und noch länger auch nicht die geringste Reparatur benötigen und die Frage eines Umbaues überhaupt nie aufkommen lassen.

5. Werden in einem Lande die Preise andauernd zu niedrig gehalten, so sinkt die Leistungsfähigkeit seines gesamten Orgelbaues.

6. Es ist unzulässig, bei einer Orgel eine höhere Stimmenzahl auf Kosten der Gediegenheit des Materials, der Solidität der Arbeit und der auf die Intonation zu verwendenden Zeit zu erreichen. Die Beurteilung des Instruments und des Preises hat sich nach dem Ganzen zu richten, da anerkanntermaßen die Leistung einer Orgel von geringerer Stimmenzahl mit gediegener und künstlerischer Arbeit die eines Instruments von höherer Stimmenzahl, bei der die Ausführung nicht gleichwertig ist, was Schönheit und Fülle angeht, stets übertrifft.

7. Als Material muß in den Preisen immer die beste Qualität, sowohl für Metall als auch für Holz, vorausgesetzt werden.

8. Die durchgängige Verwendung von Zinnpfeifen ist im Prinzipe festzuhalten.

9. Zinkpfeifen im Prospekt sind mit Rücksicht auf die geringe Haltbarkeit der Vernicklung und der Farben nur im äußersten Notfall zu gestatten.

10. Gegen die Verwendung von Zink für nicht im Prospekt stehende Metallpfeifen ist, wo Ersparnisse geboten sind, insolange nichts einzuwenden, als sie:

a) genügende Blechstärke aufweisen, so daß sie nicht leicht durch äußere Einflüsse deformiert werden können und nicht tremolieren,

b) eingesetzte Labien und Stimmschlitze aus Zinn beziehungsweise »Pfeifenmetall« besitzen,

c) gegen rasches Oxydieren durch Anstrich mit Ölfarbe oder Lack entsprechend geschützt sind.

11. Jedoch ist Zink nur für die beiden Oktaven von C16′—H8′ zu gestatten.

12. Bei der Festsetzung der Preise müssen die Kosten an Zeit, die durch ein künstlerisches Intonieren verursacht werden, als selbstverständlich

mit in Rechnung gezogen werden, damit der Orgelbauer nicht gezwungen sei, seinen Verdienst in einem übereilten Intonieren zu suchen.

13. Als Minimalzeit, die künstlerische Leistung erlaubt, ist für Intonieren und Einstimmen am Aufstellungsort anzusetzen:

Labialstimmen	durchschnittlich	1 Tag.
Gemischte Stimmen	„	2 Tage.
Rohrwerke	„	3 „

Hierbei ist vorausgesetzt, daß eine gründliche Vorintonierung auf der Intonationslade in der Werkstätte vorgenommen worden ist.

14. Das Vergeben der Intonationsarbeit im Akkordlohn von seiten der Orgelbauer an die Intonateure ist zu verwerfen.

15. Ferner ist für die Feststellung der Preise zu beachten, daß ein tüchtiges Arbeitspersonal im Orgelbau nur mit entsprechenden Löhnen zu halten ist und daß gute Intonateure anders bezahlt werden müssen als gewöhnliche Arbeiter.

16. Der Preis wird des Genaueren durch die Materialpreise, die Löhne und Arbeitsverhältnisse des betreffenden Landes oder der betreffenden Gegend bedingt. Dieselben sind aber nicht so verschieden, daß wirklich große Preisdifferenzen zwischen den einzelnen Ländern daraus resultieren können, da auch hier der Weltmarkt nivellierend wirkt.

17. Die Taxierung einer Orgel erfolgt am besten pro Durchschnittsregister, unter Ausschluß des Gehäuses. Letzteres soll immer besonders berechnet werden.

18. Die Anlage eines vollständigen Pedals, zweier Klaviere und eines vollwertigen Gebläses mit den erforderlichen Ausgleichsbälgen ist dabei immer vorausgesetzt, da es nicht angängig ist, einen niedrigeren Preis zu erzielen, indem man etwas von dem unvollkommen vorsieht, was für das künstlerische Wesen, die Funktion und die Dauerhaftigkeit der Orgel in Betracht kommt.

19. Werden die im vorliegenden Regulativ enthaltenen Grundsätze für Material, Aufbau, innere Einrichtung, Gebläseanlage, Disposition, Pfeifenwerk, Intonation, Schwellkastenbau, Tastatur, Spieltischeinrichtung beim Bau einer Orgel als maßgebend in Betracht gezogen und realisiert, so stellt sich der Preis eines solchen Instruments, mittlere Zinnpreise vorausgesetzt, ungefähr folgendermaßen:

Österreichische Länder:

Eine Orgel von unter 30 Stimmen kommt auf etwa 600 Kronen
„ „ bis etwa 40 „ „ „ „ 650 „
„ „ „ „ 50 „ „ „ „ 700 „
} pro Register zu stehen.

Reichsdeutsche Länder:

Eine Orgel von unter 30 Stimmen kommt auf etwa 560 Mark
„ „ „ „ 40 „ „ „ „ 605 „
„ „ bis etwa 50 „ „ „ „ 655 „
} pro Register zu stehen.

20. Für die Schweiz kommen Preise in Betracht, die ungefähr denen der reichsdeutschen Länder entsprechen.

21. Der Unterschied zwischen den reichsdeutschen und österreichischen Sätzen wird hauptsächlich durch die Verschiedenheit der Holzpreise und der Löhne bedingt.

22. Diese Preise sind nicht als Minimalpreise im gewöhnlichen Sinne des Wortes anzusehen. Sie wollen angeben, was der Besteller pro Register ansetzen muß, wenn er auf ein Instrument reflektiert, bei dessen Bau dasjenige vorgesehen wurde, was notwendige Voraussetzung der Gediegenheit, der Haltbarkeit und der guten Klangwirkung ist.

23. Damit ist gesagt, daß Angebote, die sich merklich unter diesen Preisen bewegen, die Garantieen für ein wirklich gediegenes und gutes Orgelwerk notwendig vermissen lassen und danach zu bewerten sind.

XVIII. Vergebung, Aufstellung, Abnahme und Bezahlung der Orgel.

1. Bei der Vergebung einer Orgel handelt es sich um die Vergebung eines Kunstwerkes. Eine reine Preiskonkurrenz, bei welcher die Firmen für eine bestimmte Summe so und so viele Register anbieten, erfüllt die Bedingungen, die für die Vergebung der Ausführung eines Kunstwerkes maßgebend sein müssen, in keiner Weise. Eine Registerzusammenstellung auf dem Papier gibt an sich weder ein Bild des in Aussicht gestellten Werkes, noch Garantieen für den Ausfall desselben. Die Hauptvoraussetzungen für Solidität und künstlerisches Gelingen der Orgel werden in solchen Angeboten nicht angeführt. Überdies besteht dabei die Gefahr, daß der Orgelbauer möglichst viele billige Stimmen in seiner Disposition aufführt, um sich durch die Zahl derselben zu empfehlen, wobei die künstlerische Erwägung, ob dieselben eine richtige und schöne Klangmischung geben, durch die Gebote der Konkurrenz nicht selten in den Hintergrund gedrängt werden.

2. Damit ist zugleich gesagt, daß die vergleichenden, einfachen Begutachtungen von solchen Kostenanschlägen für den Besteller nicht diejenigen Garantieen, die möglichst beste Orgel zu erhalten, bieten, die er gewöhnlich darin zu finden glaubt. Es liegt in seinem Interesse, sich der Mitwirkung nicht eines, sondern m e h r e r e r Sachverständiger zu versichern, um jeder Einseitigkeit in der Beurteilung des zu erbauenden Werkes und der Entscheidung der mit der Bestellung zu betrauenden Firma vorzubeugen.

3. Zur sachgemäßen Vergebung einer Orgel gehört: *a)* daß die Entwerfung der Disposition nicht den konkurrierenden Orgelbauern überlassen bleibe, sondern von orgelbausachverständigen Orgelspielern mit Rücksicht auf die zur Verfügung stehenden Mittel, die Eigenart des Raumes und die eventuelle besondere Bestimmung der Orgel erfolge; *b)* daß bei der Wahl des Orgelbauers nicht so sehr die Angaben seiner Offerte, als die Solidität und der Klang der von ihm gestellten Werke in Betracht gezogen werden.

4. Das Verfahren bei der Vergebung einer Orgel gestalte sich folgendermaßen: Der Besteller — gleichviel ob es sich um ein großes oder ein kleines Werk handelt — setzt eine Kommission von mindestens drei anerkannt sachverständigen Orgelspielern ein und läßt sich von

ihnen beraten, welche Mindestsumme für die in Frage kommende Orgel ausgeworfen werden muß.

5. Nachdem die Höhe der verfügbaren Summe ungefähr bestimmt ist, entwerfen die Sachverständigen eine dem Raume und dem Zwecke entsprechende Disposition, die sich in den Grenzen der ausgeworfenen Mittel hält, wobei sie sich nach den Mindestpreisen für gediegene und künstlerische Arbeit richten. In dieser Disposition sind nicht nur die Stimmen angeführt, sondern es wird zugleich über Anlage, Gebläse, Material, Schwellkastenausführung, Spieltischeinrichtung, Intonation etc. so spezifiziert, daß kein Konkurrent in dem, was Solidität und künstlerische Gediegenheit der Orgel betrifft, Ersparnisse machen kann.

6. Der Aufforderung zur Konkurrenz geht eine Besichtigung von Werken der in Frage kommenden Firmen durch die Kommission voraus, welche Vergleiche über Arbeit, Solidität und insbesondere Intonation anstellt und auf Grund gemeinsamen Urteils, nicht nach Berühmtheit und Unberühmtheit von Namen, zum Bewerb auffordert.

7. Die Bewerber äußern sich darüber, zu welchem Preise sie die spezifizierte Disposition der Sachverständigen zu bauen gedenken, wobei es ihnen unbenommen bleibt, der Kommission eventuelle Änderungen vorzuschlagen. Jedem Kostenanschlag ist ein Plan zur Aufstellung der Orgel nach Maßgabe des betreffenden Raumes beizufügen.

8. Hat ein Orgelbauer den Zuschlag erhalten, so werden alle Einzelheiten des Baues zwischen ihm und der Kommission besprochen und vereinbart. Der Orgelbauer legt Detailpläne vor und begründet die von ihm in Vorschlag gebrachten Mensuren.

9. Durch dieses Verfahren bei der Vergebung werden die nur Fabriksware liefernden Firmen von vornherein ausgeschieden; an die Stelle der schablonenhaften Billigkeitsdisposition tritt eine, die künstlerische Eigenart hat; der Besteller bekommt sichere Garantie für gediegene Arbeit.

10. Wird vom Orgelbauer die Hinterlegung einer Kaution gefordert, so werde sie nicht unnötig hoch bemessen.

11. Es liegt im Interesse der Besteller, daß die Vergebung des Baues so früh wie möglich erfolge. Zu kurze Lieferungsfristen beeinträchtigen die Qualität der Arbeit ungemein.

12. Des weiteren ist hierbei zu erwägen, daß zu kurze Lieferungsfristen eine schwerwiegende Gefährdung des mittleren und kleineren Orgelbaues darstellen. Die betreffenden Orgelbauer müssen nicht selten auf kurzlaufende Bestellungen verzichten, da sie für die betreffende Zeit mit Arbeit überladen sind, und sind dafür nachher fast unbeschäftigt, während ihnen langfristigere Bestellungen eine stetige, gleichmäßige Arbeit ermöglichen würden.

13. Da die mittleren und kleineren Betriebe bei normalen Preisen, was künstlerische Gediegenheit der Arbeit betrifft, hinter den großen in keiner Weise zurückstehen und die Erhaltung des mittleren und kleineren regionär arbeitenden Orgelbaues neben dem Großbetrieb, der für den Weltmarkt produziert, von größtem Interesse ist, so ist es Pflicht der Sachverständigen, denen das Gedeihen der Orgelbaukunst am Herzen liegt, auf möglichst frühzeitige Vergebung der Arbeiten zu dringen.

14. Bei Kirchenneubauten soll die Vergebung der Orgel womöglich schon bei Vergebung des Kirchenbaues erfolgen. Zum allermindesten soll die Lieferungsfrist auch einer kleinen Orgel ein Jahr betragen.

15. Während der Zeit der Aufstellung der Orgel bleiben die Sachverständigen mit dem Erbauer in Beziehungen. Sie erscheinen möglichst regelmäßig auf dem Bauplatz und nehmen die Arbeit in Augenschein. Über etwaige, ihnen notwendig erscheinende Änderungen setzen sie sich alsbald mit dem Erbauer ins Einvernehmen. Insbesondere haben sie ihr Augenmerk darauf zu richten, daß die Intonierungsarbeit gründlich und kunstgerecht, ohne Hast vor sich gehe. Es soll ihnen zustehen, Änderungen in der Intonation und Umintonierung von Stimmen, die ihnen im Interesse des Zusammenhanges geboten scheint, während der Intonationszeit zu verlangen, ohne daß dem Erbauer dadurch das Recht einer Mehrforderung erwächst.

16. In der richtigen Weise geübt, wird die Teilnahme einer Sachverständigenkommission bei der Aufstellung und Intonierung der Orgel vom Erbauer nicht als eine lästige Überwachung, sondern als Unterstützung und Förderung empfunden. Sie dient dazu, die Beziehungen zwischen Orgelspielern und Orgelbauern rege zu erhalten, den Orgelbauer künstlerisch und den Organisten bautechnisch zu bilden. Auch wird der Erbauer die Vermittlung einer Sachverständigenkommission zwischen ihm und dem Besteller zu schätzen wissen, da sie ihn vor manchen Ungelegenheiten und eventuellen Arbeitsbehinderungen sicherstellt.

17. Es empfiehlt sich mit dem Erbauer nicht den Endtermin der Fertigstellung des Werkes, sondern den Tag des Beginnes der Aufstellung im Raume zu vereinbaren, da das Interesse des Bestellers darauf gehen muß, alles was den Orgelbauer zu einer beschleunigten Ausführung der Aufstellungsarbeiten bewegen könnte, zu eliminieren, insofern als es so wie so schon im Interesse des letzteren liegt, so schnell wie möglich aufzustellen und zu intonieren, da jeder dabei gewonnene Tag für ihn Reingewinn bedeutet.

18. Man rechne von dem Tag, auf welchem die Orgel fertig sein soll, so viel Wochen zurück, als erfahrungsgemäß zu einer ruhigen Aufstellung eines Werkes von der betreffenden Größe erforderlich sind, gebe noch eine oder zwei Wochen für unvorhergesehene Verzögerungen dazu und lege danach den Tag des Beginnes der Aufstellung mit dem Erbauer kontraktlich fest, wobei sich dieser verpflichtet, von sich aus die Aufstellungsarbeiten niemals zu unterbrechen.

19. Jedoch hat der Erbauer die Aufstellung an diesem Termin nur dann zu beginnen, wenn der Bauplatz nach dem Urteil der Sachverständigen genügend getrocknet ist, da ein Aufstellen im feuchten Raum für die Funktion der Orgel sehr verhängnisvoll werden kann. Auch dürfen in dem Raum keine Arbeiten mehr bevorstehen, die durch Staub und Schmutz die Orgel gefährden oder durch Lärm die Intonations- und Einstimmungsarbeit behindern.

20. Es ist am Prinzip festzuhalten, daß der Orgelbauer als letzter die Baustelle betritt.

21. Wird für den Orgelbauer eine Konventionalstrafe für die Innehaltung des Termins des Beginns der Aufstellung vorgesehen, so hat

er seinerseits das Recht, kontraktlich eine Entschädigung festzulegen, die ihm von Seiten der Besteller zukommt, für die Zeit, um die die Aufstellungsarbeiten durch verspätete Fertigstellung des Bauplatzes hinausgeschoben werden oder für die Verzögerungen, die das Aufstellungs- und Intonationsgeschäft durch nebenhergehende Arbeiten im Bauraume erleidet.

22. Jedoch lehrt die Erfahrung, daß eine möglichst frühe Bestellung die Interessen der Besteller in viel besserer Weise wahrt, als vereinbarte Konventionalstrafen.

23. Die Zahlung der Bausumme erfolgt am besten in drei gleichen Raten, von denen die erste bei Unterzeichnung des Vertrags, die zweite am Tage des Beginnes der Aufstellung an Ort und Stelle, die dritte am Tage der Abnahme zu entrichten ist.

24. Hat der Besteller das Geld für die richtige Innehaltung der Ratenzahlungen nicht flüssig, so verzinst er dem Orgelbauer den ausstehenden Teil mit 5%.

25. Empfehlenswert jedoch ist es, daß er statt der Schuldner des Orgelbauers zu bleiben, eine Anleihe aufnimmt und diesen bar bezahlt. Erfahrungsgemäß finden Kirchengemeinden und sonstige Körperschaften ohne Schwierigkeit Geld zu 5% und darunter, während ein Orgelbauer, der ausstehende Gelder durch Anleihen zu decken sucht oder Bankkredit in Anspruch nimmt, bedeutend höhere Verzinsung zu leisten hat und dadurch oft empfindliche Verluste erleidet. Es ist Pflicht der Sachverständigen, den Besteller auf den schweren Schaden, den der Orgelbau durch das lange Ausstehen der Gelder erleidet, aufmerksam zu machen und nicht zuzulassen, daß die Inaussichtstellung von Zahlungserleichterungen bei der Konkurrenz eine Rolle spiele, da ein solches Gebaren in jeder anderen Industrie als unreell angesehen wird.

26. Ein Inaussichtstellen einer prozentualen Ermäßigung der im Kostenanschlag angeführten Summe zwecks Erlangung der Bestellung ist zum mindesten als ein fragwürdiges Mittel des Konkurrenzkampfes zu bewerten.

XIX. Berufung und Anstellung der Sachverständigen.

1. Für Berufung und Anstellung von Sachverständigen sollen folgende Grundsätze gelten:

a) Jeder tüchtige Orgelspieler, der im Orgelbau bewandert ist, kann als Sachverständiger fungieren.

b) Für jede Orgel sind zum mindesten drei Sachverständige zu berufen, damit jede Einseitigkeit der Anschauung und jede persönliche Bevorzugung irgend eines Orgelbauers vermieden werde.

c) Das Sachverständigenamt ist als Ehrenamt zu betrachten. Es wird nicht honoriert und soll kein Einkommen für die Betreffenden darstellen. Die Besteller ersetzen den Sachverständigen die Reisen und Auslagen und entschädigen sie für aufgewandte Zeit und Arbeit nach Maßgabe ihrer Mittel.

Damit ist gegeben, daß die Erhaltung eines beruflichen, staatlichen und seine Einkünfte nach Prozenten der Bausumme beziehenden Revisorentumes weder im Interesse des Staates, noch des Orgelbaues, noch der Besteller liegt, sondern als ein Institut zu beurteilen ist, das bei aller Anerkennung und Bewunderung der Tüchtigkeit, des Idealismus und der Arbeit der betreffenden Persönlichkeiten nicht diejenigen Dienste leisten kann, die die Sachverständigenkommission garantiert.

2. Als Gründe sind folgende anzuführen:

a) Der Vergleich des Orgelbaues in den verschiedenen Ländern ergibt, daß derselbe da, wo er nicht der Begutachtung und Reglementierung von Berufsrevisoren unterworfen ist, sich freier und günstiger entfaltet hat als in den anderen.

b) Es ist eine für den Orgelbau schwierige, oft unhaltbare Situation, daß es unter Umständen von der Stellung, die ein einziger zu seiner Bauart einnimmt, abhängen soll, ob ihm ein Absatzgebiet offen oder verschlossen ist.

c) Es ist an sich unvorteilhaft, daß Anlage, Bauart, Disposition und Intonation der Orgel in einer Gegend während eines ganzen Menschenalters sich nach den Anschauungen eines einzigen richten, da hiermit, wie die Erfahrung reichlich bewiesen hat, auch beim redlichsten Bestreben der Revisoren, Einseitigkeiten schwerwiegendster Art nicht zu vermeiden sind und Errungenschaften, die sich anderswo schon allgemein bewährt haben, sich in solchen Gegenden nur mit großer Mühe und Verspätung durchsetzen.

d) Es ist im Interesse der Förderung und künstlerischen Beratung des Orgelbauers zu beklagen, wenn es so und so vielen sich damit beschäftigenden und darin sachverständigen Künstlern durch die Einsetzung einer Einzelautorität unmöglich gemacht wird, sich zu betätigen und die Dienste zu leisten, deren sie fähig sind.

e) Besteht die Arbeit der Sachverständigen nicht nur in der vergleichenden Begutachtung von Kostenanschlägen und in der Prüfung fertig gestellter Werke, sondern begreift sie in sich Mitarbeit beim Entwurf der Disposition, Besprechungen mit dem Orgelbauer, Prüfung der Detailpläne, Beaufsichtigung der Aufstellung und Intonation, wie es im Interesse des Gelingens des Baues liegt, so reichen Zeit und Kräfte eines einzigen hiefür nicht aus. Es ergibt sich die Notwendigkeit, daß für jeden Bezirk eine Reihe von Orgelspielern sich dieser Tätigkeit widmen.

f) Es ist als ein Überrest vom alten Sportelwesen zu betrachten, daß eine hierzu ernannte Persönlichkeit von jeder im betreffenden Bezirke erbauten Orgel einen nach der Zahl der Register oder nach der Höhe der Bausumme sich richtenden Bezug zu erheben hat, ohne Rücksicht darauf, ob diese Summe im Verhältnis zur aufgewandten Arbeit und zum geleisteten Dienst steht.

g) Nach moderner Auffassung kann das Amt eines Orgelbausachverständigen nur ein Ehrenamt sein. Es soll jedem dazu fähigen Organisten als Pflicht gelten, so viel er kann daran mitzuarbeiten, daß schöne und dauerhafte Orgeln gebaut werden. Solange es Organisten gibt, die ihren Beruf in richtiger Weise auffassen, wird es nie an Freiwilligen fehlen, die

als Sachverständige fungieren, indem sie sich mit der Erstattung ihrer Reise- und Aufenthaltsauslagen und einer eventuellen, sich nach den Mitteln des Bestellers richtenden Entschädigung für aufgewandte Arbeitsstunden begnügen, im übrigen aber ihren Lohn in der Erfüllung einer künstlerischen Pflicht suchen und finden.

3. In Ansehung dieser Gründe sind in den Ländern und Bezirken, wo das privilegierte Revisorentum noch besteht, die Behörden mit dem Ersuchen anzugehen, der Erwägung nahe treten zu wollen, die durch Tod der Inhaber erledigten Revisorenstellen nicht mehr neu zu besetzen, sondern den Gemeinden die Wahl der Sachverständigen freizustellen und deren Gutachten als offiziell maßgebend anzuerkennen.

4. Gibt der Staat oder eine Behörde einen Zuschuß zu einem Orgelbau, so werden die Sachverständigen im Einvernehmen zwischen dem Besteller und der Behörde, die den Zuschuß liefert, bezeichnet. Immer bleibt zu erwägen, daß die vom Entwurf bis zur Beendigung des Baues mitgehende rege Beteiligung einer Mehrzahl von Sachverständigen eine viel größere Garantie für gediegene Leistung des Erbauers bietet, als die von einem Revisor noch so gründlich vorgenommene Inspizierung des vollendeten Werkes, bei welcher er höchstens die Mängel eruieren, selten Remedur schaffen kann.

5. Der Befähigungsnachweis zum Sachverständigenamt soll nicht an eine Prüfung gebunden, auch nicht von einem zeitweiligen Aufenthalt in einer Orgelbauwerkstätte abhängig gemacht werden, so sehr letzteres für Kenntnis der Arbeit und des Materials von Vorteil und daher wünschenswert ist.

6. Es ist zu erwarten, daß das Sachverständnis, das ein Organist sich durch Studien, durch Reisen und Besichtigung fremder Orgeln und Orgelbauwerkstätten, durch Verkehr mit Orgelbauern erworben hat, sich von selbst dokumentieren wird, wo ihm Gelegenheit zur Betätigung geboten ist, und sich bei den Fachgenossen Anerkennung verschaffen wird, so daß die in Betracht kommende Gruppe von orgelbausachverständigen Organisten sich von selbst aus der Gesamtzahl der tüchtigen Orgelspieler eines Bezirkes herausheben und bei staatlichen und kirchlichen Behörden Akkreditierung finden wird. Daß etwaige untüchtige Experten Einfluß gewinnen, ist dadurch ausgeschlossen, daß sie nie allein bestimmen, sondern sich mit den anderen Sachverständigen der Kommission auseinanderzusetzen haben, und es überdies im Interesse des Bestellers liegt, nur anerkannt tüchtige Kräfte aus nah und fern zu Rate zu ziehen.

7. Eine nebenhergehende Honorierung der Sachverständigen durch den Orgelbauer ist zu verwerfen, da sie geeignet ist, ihre Unparteilichkeit in den Augen anderer herabzusetzen.

8. Prämien, die ein Orgelbauer für die Erlangung einer Bestellung an mitwirkende Sachverständige oder an Ortseingesessene, die auf die Vergebung Einfluß haben, auszahlt oder nur in Aussicht stellt, haben als Bestechung zu gelten. Die Sachverständigen haben darauf zu achten, daß Orgelbauer, denen dies irgendwo nachgewiesen worden ist, von vornherein von der Konkurrenz ausgeschlossen werden.

XX. Vertragsentwurf.

Ort............Datum............

Vertrag zwischen dem Orgelbauer............zu............ einerseits und ....zu............ anderseits.

1. Die Orgelbaufirma............ liefert die im Kostenanschlag näher beschriebene Orgel von ...... klingenden Stimmen (und ...... transmittierten Stimmen) zum Preise von .... in Buchstaben ....

2. Für Material, Bauart, Aufstellungsart sind die Angaben des Kostenanschlages und der den Sachverständigen vorgelegten Pläne (....... nähere Spezifizierung und Bezeichnung der in Frage kommenden Papiere) maßgebend.

3. Jegliche Nachtragsforderung von seiten des Erbauers ist durch diesen Vertrag ausgeschlossen. (Bei Umbauten, bei welchen die Notwendigkeit eventueller Nachtragsforderungen sich erst beim Abbruch übersehen läßt, ist eine dementsprechende Einschränkung einzufügen, mit dem Bemerken, daß die Nachtragsforderungen sogleich nach dem Abbruch geltend zu machen sind.)

4. Zum Bau der Orgel wird nur bestes Material verwendet. Für Metall und Holz sind die Spezifizierungen des Kostenanschlages maßgebend.

5. Die Garantiezeit beträgt ..... Jahre. (Als gewöhnliche Garantiezeit werden in deutschredenden Ländern fünf Jahre vereinbart. Es wäre jedoch wünschenswert, daß eine zehnjährige Garantiezeit verlangt würde.) Der Erbauer verpflichtet sich, alle Mängel, welche während dieser Garantiezeit etwa zutage treten könnten, soferne sie auf fehlerhafte Konstruktion oder Verwendung schlechten Materials zurückzuführen sind, zu beseitigen.

6. Von dieser Garantie sind die Schädigungen ausgeschlossen, die die Orgel durch schlechte Behandlung, Feuchtigkeit des Raumes, Insekten, Staub, direkte Bestrahlung durch Sonnenlicht etc. erleidet.

7. Nach Vollendung der Orgel überträgt der Besteller die Unterhaltung und ......malige Stimmung derselben dem Erbauer zum Preise von .... pro Jahr. (Der Preis richtet sich nach der Registerzahl der Orgel; als Mittel sind für eine Stimmung pro Register etwa 1 bis 1,50 Mark je nach der Entfernung anzusetzen.)

8. Der Besteller hat während der Aufstellung und Stimmung der Orgel einen Kalkanten auf seine Kosten zu stellen. (Bei Motorbetrieb [Elektrizität, Wasser, Gas] fallen dem Besteller die Kosten für den Gang des Motors während der Aufstellungszeit zur Last.) Ebenso trägt der Besteller alle bei Montierung der Orgel (und bei Aufstellung und Umschalung des Motors und der Windleitung vom Motor zum Balg) notwendig werdenden Maurerarbeiten.

9. Die Bahnfracht wird auf Besteller und Erbauer zu gleichen Teilen verteilt. Die Fuhren im Orte des Erbauers trägt der Erbauer, die im Lieferungsorte der Besteller.

10. Der Orgelbauer hat das Instrument gegen Feuer zu versichern, solange es in der Baustätte steht oder sich auf dem Transport zum Aufstellungsort befindet. Vom Augenblick an, wo das Material im Aufstellungsraum eintrifft, entfällt die Versicherungspflicht auf den Besteller.

11. Den vom Besteller bezeichneten Sachverständigen steht das Betreten des Bauplatzes jederzeit zu. In den Fragen der Mensur und Intonation und sonstigen Details, die durch den Kostenanschlag und die Pläne offen gelassen sind, hat sich der Orgelbauer mit den Sachverständigen zu besprechen. Etwaige, von den Sachverständigen während der Intonationszeit einstimmig gewünschte Änderungen in der Intonation hat der Erbauer auf seine Kosten auszuführen.

12. Der Erbauer verpflichtet sich, die Intonation nicht im Akkord zu vergeben.

13. Der Erbauer verpflichtet sich, die Aufstellung im Raume am ...... zu beginnen und von diesem Zeitpunkt an die Arbeit bis zur Beendigung nie zu unterbrechen und immer mindestens zwei Arbeiter auf der Arbeitsstätte zu belassen.

14. Von dieser Verpflichtung ist er entbunden, wenn der Raum zu jener Zeit nicht so getrocknet und fertiggestellt ist, daß die Aufstellung ohne Behinderung und Störung und ohne eventuelle Gefährdung der Orgel vor sich gehen kann. Die Fertigstellung des Raumes ist dem Orgelbauer vom Besteller mitzuteilen. Die Entscheidung darüber, ob der Raum als getrocknet und fertiggestellt zu gelten hat, steht den Sachverständigen zu.

15. Der Aufstellungsraum steht dem Erbauer von 7 Uhr morgens bis 7 Uhr abends, während der Intonationszeit auch nachts zur Verfügung.

16. Während der kalten Jahreszeit ist der Raum, soferne er Heizungsvorrichtungen besitzt, für die Zeit der Intonation und Stimmung vom Besteller während der Arbeitsstunden konstant auf einer Temperatur von mindestens 15 Grad Celsius zu halten.

17. Während der Aufstellung, Intonation und Stimmung müssen alle Arbeiten im Bauraum, die Schutt, Staub oder Lärm verursachen, unterbleiben. Für jeden halben Tag einer durch solche Störungen motivierten Unterbrechung der Arbeit hat der Besteller dem Erbauer eine Entschädigung zu zahlen, welche dem halben Taglohn der beschäftigten Arbeiter, inklusive Spesen, entspricht.

18. (Für jeden Tag der Verspätung des Beginnes der Aufstellung hat der Orgelbauer eine Konventionalstrafe von 20 Mark zu entrichten. Für jeden Tag der Verspätung des Beginnes der Aufstellung durch Schuld des Bestellers hat der Erbauer eine Entschädigung von 20 Mark zu beanspruchen.)

19. Erleidet der Beginn der Aufstellung im Raum durch Schuld des Bestellers Verzögerung, so trägt dieser vom Tage der verabredeten Aufstellung an die Kosten der Feuerversicherung des Werkes in der Baustätte und während des Transports.

20. Die Abnahme hat auf Begehren des Erbauers sogleich nach Fertigstellung der Orgel stattzufinden, wobei der Termin von ihm zum mindesten 14 Tage vorher angegeben werden soll.

21. Die Abnahme erfolgt durch die vom Besteller hiermit betrauten Sachverständigen.

22. Im Streitfalle unterwerfen sich beide Teile zum voraus dem Urteil dreier von (. . . . . näher bezeichnete Behörde oder Kunstinstitut . . . . .) . . . . . . ernannter Sachverständiger.

23. Die vereinbarte Summe ist in drei gleichen Raten an den Erbauer auszuzahlen: die erste bei der Bestellung, die zweite am Tage des Beginnes der Aufstellung, die dritte am Tage der Abnahme. (Bei etwa verspäteter Auszahlung sind die ausstehenden Summen mit 5% zu verzinsen, wobei der Besteller gehalten ist, dem Erbauer die ausstehende Summe bis spätestens ein Jahr nach der Fertigstellung des Werkes bar auszuzahlen.)

Resolution der Schluß-Plenarsitzung des Dritten Kongresses der Internationalen Musikgesellschaft. (Wien, 29. Mai 1909.)

1. Die Sektion V*c* (Orgelbau) auf dem Dritten Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft erkennt es als eine dringende Notwendigkeit an, daß ein Regulativ über Orgelbau bestehe, welches in kurzen Sätzen die Prinzipien des soliden und künstlerischen Orgelbaues enthält, die Preis- und Expertenfrage regelt und die Grenzen für behördliche Regulative in einzelnen Ländern und Provinzen absteckt.

2. Die Sätze dieses Regulativs sind von einem Arbeitsausschuß entworfen und einstimmig angenommen worden.

3. Die Sektion hat beschlossen, den Dritten Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft zu bitten, die Drucklegung dieses Regulativs und seine Mitteilung an Behörden, Orgelbauer und Orgelbausachverständige zu übernehmen und hat zur Erledigung der noch notwendigen Arbeiten eine Internationale Kommission erwählt, deren Vorsitz die Herren Dr. A. Schweitzer und Abbé Dr. X. Mathias, beide aus Straßburg, übernahmen.

4. Die Internationale Musikgesellschaft wird ersucht, alle neun Jahre auf ihrem Kongreß eine Sektion für Orgelbau vorzusehen, welche die schwebenden Fragen behandelt, dieses Regulativ durchsieht und etwaige Änderungen, die zur jeweiligen Modernisierung desselben erforderlich sind, anbringt, so daß eine anerkannte internationale Norm besteht, die über die künstlerische und wirtschaftliche Entwicklung des Orgelbaus wacht.

Die Detailstilisierung des Regulativs wurde von den Herren Ing. W. E. Ehrenhofer (Wien), Dr. X. Mathias (Straßburg i. E.) und Dr. A. Schweitzer (Straßburg i. E.) besorgt.

Eine internationale Kommission unternimmt es, das Material für die Verhandlungen der Sektion für Orgelbau auf dem Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft des Jahres 1918 zu sammeln und bittet, alle Aufsätze, Abhandlungen, Schriften und Verhandlungen über Orgelbau an Herrn Dr. Albert Schweitzer, Privatdozenten an der Universität zu Straßburg i. Elsaß, Thomasstaden 1*a*, einsenden zu wollen.

Verzeichnis

der für den Kongreß beigestellten Hilfsapparate und Instrumente.

Vollständiger Apparat für Skioptikonbilder, von der k. k. Universität Wien.

Phonograph mit kompletter Ausrüstung, vom Phonogrammarchiv der kaiserl. Akademie der Wissenschaften in Wien.

Phonograph mit stark empfindlicher Membran auf freischwebendem Trichterarm, vom »Veritas« Import-House, Wien, Kärntnerstraße 28.

Tonvariator, von der Firma Max Kohl in Chemnitz (Sachsen).

Ferner aus der Hofharmoniumfabrik Teophil Kotykiewicz, Wien, V., Straußengasse 18:

Ein Harmonium Ein »Polytonikum« für reine, temperierte und pythagoräische Stimmung. Ein Harmonium in reiner Stimmung »System Steiner«	derzeit im Museum der k. k. Akademie für Musik und darstellende Kunst.

Ein gleiches Harmonium »System Brandsma«, mitgebracht vom Besitzer, Herrn Engbert Brandsma in Hilversum (Holland).

Neun Pianinos von der Firma Franz Nemetschke & Sohn, Hoflieferanten, Wien, Bäckerstraße 7.

Der Feier waren folgende Veranstaltungen vorangegangen:

Gesamtaufführung der Streichquartette von Joseph Haydn.*)

I. Zyklus. **11. Jänner:** Quartett Soldat-Roeger (die Damen Soldat-Roeger, Else Edle von Plank, Natalie Lecherer-Bauer, Leontine Gärtner). 1. Op. 2, Nr. 6, B dur. 2. Op. 17, Nr. 2, F dur. 3. Op. 55, Nr. 2, F moll. 4. Op. 64, Nr. 3, B dur.

18. Jänner: Quartett Fitzner (die Herren Rudolf Fitzner, Max Weißgärber, Jaroslav Czerny, Anton Walther). 1. Op. 3, Nr. 1, E dur. 2. Op. 64, Nr. 2, H moll. 3. Op. 17, Nr. 1, E dur. 4. Op. 55, Nr. 1, A dur.

25. Jänner: Quartett Ondříček (die Herren Franz Ondříček, Stojanovits, Jelinek, Junek). 1. Op. 9, Nr. 3, G dur. 2. Op. 20, Nr. 2, C dur. 3. Op. 64, Nr. 1, C dur. 4. Op. 71, Nr. 3, Es dur.

1. Februar: Quartett Fitzner. 1. Op. 2, Nr. 2, E dur. 2. Op. 33, Nr. 5, G dur. 3. Op. 17, Nr. 4, C moll. 4. Op. 71, Nr. 2, D dur.

8. Februar: Quartett Prill (die Herren Carl Prill, August Lichert, Hugo Steiner von Eltenberg, Wilhelm Zeral). 1. Op. 2, Nr. 5, D dur. 2. Op. 9, Nr. 6, A dur. 3. Op. 54, Nr. 3, E dur. 4. Op. 64, Nr. 4, G dur.

II. Zyklus. **15. Februar:** Quartett Fitzner. 1. Op. 2, Nr. 4, F dur. 2. Op. 9, Nr. 4, D moll. 3. Op. 55, Nr. 3, B dur. 4. Op. 64, Nr. 6, Es dur.

22. Februar: Quartett Prill. 1. Op. 1, Nr. 2, Es dur. 2. Op. 20, Nr. 1, Es dur. 3. Op. 76, Nr. 2, D moll. 4. Op. 77, Nr. 2, F dur.

1. März: Quartett Soldat-Roeger. 1. Op. 2, Nr. 3, Es dur. 2. Op. 33, Nr. 4, B dur. 3. Op. 17, Nr. 5, G dur. 4. Op. 54, Nr. 2, C dur.

8. März: Quartett Ondříček. 1. Op. 3, Nr. 3, G dur. 2. Op. 103, B dur. (Letztes Quartett, zwei Sätze.) 3. Op. 9, Nr. 2, C dur. 4. Op. 76, Nr. 4, B dur.

15. März: Quartett Prill. 1. Op. 3, Nr. 6, A dur. 2. Op. 50, Nr. 2, C dur. 3. Op. 33, Nr. 2, Es dur. 4. Op. 74, Nr. 1, C dur.

III. Zyklus. **22. März:** Quartett Soldat-Roeger. 1. Op. 1, Nr. 1, B dur. (Erstes Quartett.) 2. Op. 50, Nr. 4, Fis moll. 3. Op. 20, Nr. 4, D dur. 4. Op. 71, Nr. 1, B dur.

29. März: Quartett Soldat-Roeger. 1. Op. 3, Nr. 4, B dur. 2. Op. 17, Nr. 3, Es dur. 3. Op. 50, Nr. 5, F dur. 4. Op. 64, Nr. 5, D dur.

5. April: Quartett Prill. 1. Op. 2, Nr. 1, A dur. 2. Op. 17, Nr. 6, D dur. 3. Op. 33, Nr. 6, D dur. 4. Op. 74, Nr. 3, G moll.

19. April: Quartett Ondříček. 1. Op. 9, Nr. 1, C dur. 2. Op. 3, Nr. 5, F dur. 3. Op. 42, D moll. 4. Op. 74, Nr. 2, F dur.

26. April: Quartett Rosé (die Herren Arnold Rosé, Paul Fischer, Anton Ruschitzka, Friedrich Buxbaum). 1. Op. 1, Nr. 6, C dur. 2. Op. 50, Nr. 3, Es dur. 3. Op. 33, Nr. 3, C dur. 4. Op. 76, Nr. 1, G dur.

IV. Zyklus. **3. Mai:** Quartett Fitzner. 1. Op. 1, Nr. 4, G dur. 2. Op. 50, Nr. 1, B dur. 3. Op. 20, Nr. 3, G moll. 4. Op. 76, Nr. 5, D dur.

10. Mai: Quartett Prill. 1. Op. 1, Nr. 5, B dur. 2. Op. 20, Nr. 5, F moll. 3. Op. 9, Nr. 5, B dur. 4. Op. 76, Nr. 6, Es dur.

17. Mai: Quartett Ondříček. 1. Op. 1, Nr. 3, D dur. 2. Op. 33, Nr. 1, H moll. 3. Op. 50, Nr. 6, D dur. 4. Op. 77, Nr. 1, G dur.

24. Mai: Quartett Ondříček. 1. Op. 3, Nr. 2, C dur. 2. Op. 54, Nr. 1, G dur. 3. Op. 20, Nr. 6, A dur. 4. Op. 76, Nr. 3, C dur.

Zwei außerordentliche Konzerte. (31. März und 8. April 1909.)

Mitwirkende: Herr Julius Betetto, das Quartett Rosé und die Herren Richard Baumgärtl, Ary van Leeuwen, Jacques van Lier, Franz Roßbach, Johann Schnellar, Adolf Stigler, Karl Stigler, Otto Stix, Hermann Thaten, Emil Wipperich, Alexander Wunderer, F. Harand, unter Leitung von Eusebius Mandyczewski.

*) Das Arrangement besorgte Herr Oberlandesrat Dr. Karl Kostersitz.

»Die sieben Worte des Erlösers am Kreuze« in der ursprünglichen Besetzung für eine Singstimme, Streichquartett, Kontrabaß, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken.

Drittes außerordentliches Konzert. (29. April 1909.)

Mitwirkende: Mme. Charles Cahier, das Quartett Rosé und die Herren Franz Jelinek und Franz Schmidt.

Programm: 1. Joseph Haydn: Streichquintett in G dur für 2 Geigen, 2 Bratschen und Cello. 2. Joseph Haydn: Fünf schottische Lieder für eine Singstimme, Geige, Cello und Klavier. 3. Joseph Haydn: Streichquintett in C dur für 2 Geigen, 2 Bratschen und Cello.

Volkstümliche Haydn-Aufführungen im Großen Musikvereinssaale.

22. Dezember 1908, $^1/_2$8 Uhr abends: »Die Schöpfung«. (Für die Arbeiter Wiens.)
Dirigent: Herr Hofopernkapellmeister Franz Schalk.
Mitwirkende: Frau Elise Elizza, k. k. Hofopernsängerin; Herr Richard Mayr, k. u. k. Kammersänger; Herr Paul Schmedes, Konzertsänger; der Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde; das Orchester des Wiener Konzertvereines.

14. Februar 1909, $^1/_2$1 Uhr, Orchesterklub »Haydn«: I. Konzert. Prolog, verfaßt von Franz Christel, gesprochen von Herrn Heinrich Rienößl, Schriftsteller. Josef Haydn: Tobias' Heimkehr. Oratorium in zwei Teilen, Text von Giov. Gastone Boccherini. Dirigent: Prof. Franz Brixel. Raphael, ein Erzengel (in Gestalt des Azarias): Frau Rita Kury (Mitglied der Wiener Volksoper); Tobias: Herr Hermann Winkelmann (k. u. k. Kammersänger); Tobit, dessen Vater (erblindet): Herr Prof. Stephan Gold (Konzertsänger); Anna, dessen Mutter: Frl. Berta Katzmayr (Konzertsängerin); Sarah, Tobias' Weib: Frau Marie Seyff-Katzmayr (Prof. der k. k. Akademie der Tonkunst in Wien); Chor der Hebräer: Die vereinigten Chöre: Lehrerinnen-Damenchor, Mitglieder mehrerer Wiener Damenchöre, Mariahilfer Männergesangverein »Arminius« und Neubauer Männergesangverein. Orchester: Der Orchesterklub »Haydn«. Klavierbegleitung der Rezitative: Herr Prof. Gustav Ad. Glossner.

4. April 1909, $^1/_2$1 Uhr, Orchesterklub »Haydn«: II. Konzert. Josef Haydn: 1. Ouvertüre zur Oper »Roland«. 2. Arie aus »Armida«, für Sopran mit Orchesterbegleitung. Solo: Frau Minna Byrns-Metzger (Konzertsängerin). 3. Violoncello-Konzert in D dur mit Orchesterbegleitung. Cello: Herr Theodor Luka (Cellovirtuose). 4. Konzert für 2 Klaviere mit Orchesterbegleitung. Solo: Frau Berta Steudner-Welsing und Herr Hermann Steudner-Welsing (Klaviervirtuosen). 5. Sinfonie Nr. 13 (Breitkopf & Haertel) in G dur. 6. Volkshymne. Orchester mit Mädchenchor.

20. April 1909, $^1/_2$8 Uhr abends: »Die Schöpfung«. (Volkstümliches Konzert.) (Mit öffentlicher Generalprobe.)
Dirigent: Ehrenchormeister Viktor Keldorfer.
Mitwirkende: Frl. Marie Keldorfer, kgl. sächs. Hofopernsängerin; Herr Paul Schmedes, Konzertsänger; Herr Peter Lordmann, Opernsänger; der »Wiedener Männerchor« und der Männergesangverein »Favoriten«; das Orchester des Wiener Konzertvereines.

21. April 1909, $^1/_2$7 Uhr abends: Konzert für die Mittelschüler Wiens, unter Leitung des Herrn Hofopernkapellmeisters Franz Schalk.

1. Variationen über die Volkshymne für Streichorchester.
2. *a)* Arie aus »Die Schöpfung«: »Nun beut die Flur das frische Grün«; *b)* Pastorelle; *c)* Ein kleines Haus.
3. Thema mit Varationen, F moll für Klavier.
4. Divertimento (mit dem Chorale St. Antoni) in B dur für Blasinstrumente.
5. Sinfonie in D dur (Breitkopf & Haertel, Nr. 2).

Mitwirkende: Frau Agnes Bricht-Pyllemann, Konzertsängerin; Herr k. u. k. Kammervirtuose Alfred Grünfeld; das Orchester des Wiener Konzertvereines.

24. April 1909, $^1/_2$8 Uhr abends: Außerordentliches Arbeiter-Sinfoniekonzert, unter Leitung des Herrn Hofopernkapellmeisters Franz Schalk.

1. Ouvertüre in D dur.

2. *a*) Arie aus der komischen Oper »Der Apotheker«: »Wie Schleier sah ich's niederschweben«. *b*) Rezitativ und Arie aus »Die Jahreszeiten«: »Willkommen jetzt, o dunkler Hain« und »Welche Labung für die Sinne«.
3. Thema mit Variationen, F moll, für Klavier.
4. Konzert für Trompete mit Begleitung des Orchesters in F dur.
5. Gemischte Chöre: *a*) Die Beredsamkeit; *b*) Die Harmonie in der Ehe.
6. Sinfonie in D dur (Breitkopf & Haertel, Nr. 2).

Mitwirkende: Frau Elise Elizza, k. k. Hofopernsängerin; Herr k. u. k. Kammervirtuose Alfred Grünfeld; Herr Alexander Wilkko, Mitglied des Wiener Konzertvereins-Orchesters; der Singverein der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde; das Orchester des Wiener Konzertvereines.

Am **27. Mai 1909**, 11 Uhr vormittags, veranstaltete der Wiener A Cappella-Chor zu Ehren des Musikkongresses eine Aufführung kirchlicher Werke in der k. u. k. Hofpfarrkirche St. Augustin: Palestrina, Missa Papae Marcelli; Graduale »Ascendit Deus« von Vittoria, Offertorium »In die ascensionis Domini« von Palestrina. Dirigent: Professor Eugen Thomas.

Aufführungen von Kirchenwerken J. Haydns in Wien.

Jänner bis Ende Juni 1909.

Zusammengestellt von Kustos Dr. **Alfred Schnerich** (Wien).

*a) Messen.**)

(Jugendzeit.)

1. Messe in F, 2 Aufführungen.
2., 3. (verlorene Messen).

(Mannesjahre, mittlere Zeit.)

4. Große Orgelmesse, Es, 2.
5. Kleine Orgelmesse, B, 9.
6. Messe St. Nicolai, $^6/_4$, G, 14.
7. Cäcilien-Messe, C, 2.
8. Mariazeller-Messe, C, 15.

(Höchste Blüte.)

9. Heiligmesse, B, 11.
10. Paukenmesse, C, 10.
11. Nelson-Messe, D moll, 12.
12. Theresien-Messe, B, 6.
13. Schöpfungsmesse, B, 3.
14. Harmoniemesse, 6.

b) Sonstige Kirchenwerke.

I. Te Deum, 3.
II. Stabat mater, 1.
III. Sieben Worte, 4.
IV. Veni sancte, 1.
V. Insanae, 1.
VI. Et iterum, 1.

Aufführungen in den einzelnen Kirchen.

K. k. Hofkapelle. (K. Luze, J. Böhm.) 8. (2mal vollst.), 9., 10., 11. (2mal), 14. (2mal), (zus. 8).

St. Stefansdom. (A. Weirich.) 9., 11., 14. (zus. 3).

St. Michael. (H. Daubrawa.) 6., 10., I. (2 + I).

Schotten-Abteikirche. (S. Nentwig.) 6., 8 (2mal), 9., 10., 12. (6).

St. Peter. (K. Rouland.) K. M. V. Alle 12 erhaltenen Messen, darunter 7 neu (nach der Originalfassung mit ganz geringen Kürzungen). (12).

---

*) Nur die hier angeführten Messen sind echt. Weitaus am meisten aufgeführt werden 5., 6., 8.—12. Weniger verbreitet sind 1., 4., 7., sowie die beiden überaus kostbaren 13., 14., letztere ob der vielen obligaten Instrumente (Holzbläser), die sie beanspruchen, ohne sonst besonders größere Schwierigkeiten zu bieten. Manche Messen, z. B. 9. und 12., werden besonders an Festen im Herbst (Allerheiligen, Kirchweih) aufgeführt, daher ist ihre Zahl in der in Betracht kommenden Zeit verhältnismäßig gering. Die meisten Messen sind in den Kirchenmusikarchiven nur handschriftlich verbreitet. Die Aufführungen sind, wo nicht besonders bemerkt, ohne Kürzung. — Vollst. = Aufgelassene Kürzung. Neu = Neueinführung in das Repertoire mit Bereicherung des Archivs. K. M. V. = Kirchenmusikverein, davor in Klammer der Name des artistischen Leiters. — Literatur: Rouland, Katalog des Musikarchivs von St. Peter in Wien. 1908. Schnerich, Messe und Requiem seit Haydn und Mozart. Mit einem thematischen Verzeichnis. 1909.

St. Augustin. (Chr. Eder.) 1., 5., 6., 8., 11. (5).
Kirche Am Hof. (Jul. Böhm.) 8. (1).
St. Johann Nep., II. Bez. (A. Ducheslav.) K. M. V. V., VI. (0 + 2).
St. Othmar (Weißgärber), III. Bez. (F. J. Biegler.) K. M. V. 8. (1).
St. Karl, IV. Bez. (V. Boschetti.) K. M. V, 5., 6., 7. (gekürzte Fassung, Breitkopf Nr. 5.) 8., 10., 11., 13. (7).
St. Florian, V. Bez. (J. Loibel.) K. M. V. 5., 6., 8. (3).
St. Joseph, V. Bez. (A. Goldinger.) K. M. V. 4., 6., 9., 12. (4).
Gumpendorf, VI. Bez. (K. Brauneiß.) K. M. V. 9., 10., 12., 14. (4).
Maria Hilf, VI. Bez. (R. Nilius.) K. M. V. 6. (2mal), 8. (2mal), (4).
Schottenfeld, VII. Bez. (L. Radl.) 11. (1).
Maria Treu, Piaristen, VIII. Bez. (K. Führich.) K. M. V. 5., 6., 9., 11. (4).
Breitenfeld, VIII. Bez. (J. Siebert.) K. M. V. 9. (neu), (1).
Votivkirche, IX. Bez. (R. Glickh.) 6., 8., 9., 10., 13. (5).
St. Johann Ev., X. Bez. (R. Baxa.) K. M. V. 6., 10., 11. I., III., IV. (3 + 3).
St. Anton, X. Bez. (E. Schallinger.) K. M. V. 5., 11., III. (2 + 1).
Neu-Margarethen, XII. Bez. (J. L. Weber.) K. M. V. 8. (1).
Hütteldorf, XIII. Bez. (G. Stahl.) K. M. V. 12. (1).
Reindorf, XIV. Bez. (J. Brosch.) K. M. V. 9. (1).
Fünfhaus, XV. Bez. (J. Latzelsberger.) K. M. V. 5., 10. (2).
St. Anton, XV. Bez. (K. Brauneiß.) III. (0 + 1).
Alt-Ottakring, XVI. Bez. (J. Brunner.) K. M. V. 12. (1).
Dornbach, XVII. Bez. (P. F. Klimetschek.) K. M. V. 11. (1).
Gersthof, XVIII. Bez. (Dr. M. Waas.) K. M. V. 5., 6., 10., I., II., III. (3 + 3).
Döbling, XIX. Bez. (L. A. Schmidhuber.) K. M. V. 9. (1).
Heiligenstadt, XIX. Bez. (J. Offner.) K. M. V. 11. (1).
Karmeliter, XIX. Bez. (A. Blaschke.) K. M. V. 8., 14. (2).
St. Brigitta, XX. Bez. (F. Pichler.) 5., 6. (2).

Ergibt: 92 Aufführungen von Messen, 11 anderen Werken in 32 Wiener Kirchen.

Anmerkung. In Mariazell, am 16. Mai, anläßlich der Enthüllung der von den Wiener Kirchenmusikvereinen gestifteten Haydn-Votivtafel unter F. Urban-Wien: 8. (in die Statistik nicht eingerechnet).

Kaiserliches Handschreiben.

Seine Majestät der Kaiser hat auf Grund eines über den Verlauf der Haydn-Zentenarfeier erstatteten Vortrages des k. k. Ministers für Kultus und Unterricht folgendes A. H. Handschreiben zu erlassen geruht:

Lieber Graf Stürgkh! Ich habe den Mir von Ihnen erstatteten Bericht über den Verlauf der Haydn-Zentenarfeier mit Interesse zur Kenntnis genommen und gebe Meiner Befriedigung darüber Ausdruck, daß diese patriotische Feier in so würdiger Weise und bei so reger Teilnahme stattgefunden hat.

Bad Ischl, am 13. August 1909.

Franz Joseph m. p.



Beratungen über das »Corpus scriptorum de musica«.

Die internationale Konferenz des »Corpus scriptorum de musica« tagte im Senatssaale der k. k. Universität in Wien am 23. und 24. Mai 1909.

An dieser Konferenz nahmen persönlich teil die Herren: Prof. Dr. Guido Adler (Wien), R^mo Don Ambrogio Amelli (Florenz), Prof. Dr. Edward Dent (Cambridge), Dr. Zdzisław Jachimecki (Lemberg), Geheimer Regierungsrat Dr. Hermann Kretzschmar (Berlin), Dr. Friedrich Ludwig (Straßburg), Direktor Dr. Josef Mantuani (Wien), Hochw. Dr. Franz X. Mathias (Straßburg), Hochw. Prof. Dr. Hermann Müller (Paderborn), Prof. Dr. Emil von Ottenthal (Wien), Prof. Dr. Heinrich Rietsch (Prag), Prof. Dr. Josef Seemüller (Wien), Miß Cecie Stainer (Oxford), Prof. Dr. Adolf Thürlings (Bern), Prof. Dr. Peter Wagner (Freiburg i. Sch.), Prof. Dr. Johannes Wolf (Berlin).

Ihre Abwesenheit von der Konferenz entschuldigten 16 Herren aus Deutschland, England, Frankreich, Schweiz und Spanien.

Als Vertreter sind erschienen: Prof. Dr. G. Adler für die österreichische Regierung; R^mo Don Ambr. Amelli für Italien; Prof. E. Dent und Miß Cecie Stainer für England; Geheimer Regierungsrat Prof. Dr. H. Kretzschmar und Prof. Dr. J. Wolf für die königl. preußische Regierung und die königl. preußische musikgeschichtliche Kommission; Direktor Dr. J. Mantuani für die Benediktiner von Solesmes (Isle of Wight); Prof. Dr. E. von Ottenthal und als sein Vertreter Prof. Dr. Josef Seemüller für die kaiserl. Akademie der Wissenschaften in Wien (ad referendum). Auch je ein Dolmetsch für die italienische und französische Sprache wurde zur Konferenz zugezogen.

Die Konferenz begrüßten Seine Exzellenz der k. k. Minister für Kultus und Unterricht C. Graf Stürgkh und Seine Exzellenz Bischof Doktor Laurenz Mayer als Vorsitzender der »Gesellschaft zur Herausgabe der Denkmäler der Tonkunst in Österreich«, beide durch Prof. Adler.

Nachdem dieser auch seinerseits die Teilnehmer begrüßt hatte, die Präsenzliste verlesen und die Anwesenden vorgestellt worden waren, wurde zur Wahl eines Vorsitzenden der Konferenz, seiner Stellvertreter und der Schriftführer geschritten.

Über Antrag des Prof. Wagner ist Prof. Adler zum Vorsitzenden per acclamationem, und über dessen Antrag Don Amelli und Prof. Wagner zu Vorsitzenden-Stellvertretern, ebenfalls per acclamationem, gewählt worden.

Zu Schriftführern wurden seitens des Vorsitzenden Dr. Erwin Luntz, Dr. Oskar Thalberg und Dr. Robert M. Haas vorgeschlagen und von der Konferenz gutgeheißen.

Darnach wurden die einzelnen Punkte des vorgelegten Organisations- und Statutenentwurfes der Beratung und Diskussion unterzogen, woran sich die P. T. Herren Adler, Amelli, Dent, Kretzschmar, Ludwig, Mantuani, Mathias, von Ottenthal, Rietsch, Seemüller, Wagner und Wolf beteiligten.

Prof. Adler gab einen Überblick über die bisherigen Arbeiten und die Unterstützungen, die sie ermöglichten.

In Deutschland und Österreich dürften die Vorarbeiten in diesem Jahre abgeschlossen werden.

In England liegen sie abgeschlossen vor bis auf einige wenige Manuskripte und Druckwerke in englischen Bibliotheken. Die Handschriften des British Museum sind von den Benediktinern von Solesmes (Isle of Wight), die Druckwerke von Miß Cecie Stainer aufgenommen worden.

Für Italien haben sich Don Amelli und Prof. Guido Gasperini neben anderen Gelehrten bereit erklärt, die Vorarbeiten durchzuführen.

In Frankreich hat sich eine Landeskommission mit P. Aubry, A. Gastoué, Dr. Ecorcheville und H. Expert gebildet; die Vorarbeiten sind noch nicht eingeliefert.

Für Spanien hat Herr Pierre Aubry die Inangriffnahme der bibliographischen Vorarbeiten in Aussicht gestellt.

Prof. Wagner (Freiburg, Schweiz) regt die Ausdehnung der Arbeiten auf Dänemark und Skandinavien an.

Für einzelne Gebiete haben sich noch verschiedene Herren bereit erklärt, die Vorarbeiten zu besorgen. Für Galizien die Herren Dr. Chybiński und Dr. Z. Jachimecki; für Rußland Herr Prof. Liborio Sacchetti; für Dänemark die Herren Prof. Dr. A. Hammerich und Dr. Ilmari Krohn. Für die Niederlande sollen die Bollandisten, vor allem die Herren P. Morin, dann Dr. Scheuerleer, Prof. Wotquenne, die Solesmeser Benediktiner und die Abtei Maredsous ersucht werden, sich an der Arbeit zu beteiligen.

Eingehendere Debatten riefen die Organisation der Vereinigung und die Frage nach den Subventionen hervor.

Nach allseitiger Beratung einigte man sich und nahm einstimmig folgende Fassung der Statuten an:

Vereinbarung über die freie Vereinigung zur Herausgabe eines »Corpus scriptorum de musica«.

Die unterzeichneten Mitglieder der internationalen Konferenz, die in Wien am 23. und 24. Mai 1909 tagte, treten zu einer freien Vereinigung zusammen behufs Vorbereitung und Herausgabe eines »Corpus scriptorum de musica«.

Um die einheitliche Durchführung dieses wissenschaftlichen Unternehmens zu sichern, haben die gefertigten Konferenzteilnehmer für die Dauer des geplanten Unternehmens nachstehende Vereinbarungen getroffen:

1. Das Corpus scriptorum soll die wichtigsten lateinischen, deutschen, englischen, französischen, italienischen, spanischen und slawischen Autoren, sowie Tonarien vom 8. bis einschließlich 16. Jahrhundert in guten kritischen, jedoch knappen Ausgaben umfassen. Dieses Werk dürfte mindestens 12 Bände zu etwa 450 Quartseiten umfassen, deren Herausgabe beiläufig 10 Jahre in Anspruch nehmen wird.

2. Die Beschaffung der Gelder für dieses Unternehmen geschieht durch Zuwendungen von Regierungen, wissenschaftlichen und künstlerischen Körperschaften und Privaten, sowie durch den Verlagsvertrag.

3. Die Leitung der Arbeiten, deren Zwecke die freie Vereinigung verfolgt, liegt in den Händen einer Generalkommission, welcher die einzelnen Landeskommissionen unterstehen.

Die Generalkommission besteht teils aus gewählten, teils aus ernannten Mitgliedern. Die Berufung der ersteren erfolgt, falls nicht andere Bestimmungen getroffen werden, durch die Landeskommissionen, welche je zwei aus ihrer Mitte gewählte Vertreter in die Generalkommission entsenden. Die Bestellung der ernannten Mitglieder steht einerseits jenen Regierungen und Körperschaften zu, welche das Corpus scriptorum mit einem eine gewisse Mindesthöhe erreichenden Beitrag unterstützen, andererseits jenen Körperschaften, welche sich wissenschaftlich an der Herausgabe des Corpus scriptorum beteiligen.

Die Bestellung der ernannten Mitglieder erfolgt dadurch, daß seitens der hiezu Berufenen je ein Vertreter in die Generalkommission entsendet wird. Mit dieser Vertretung kann auch ein bereits durch Wahl bestelltes Mitglied betraut werden; auf ein solches kann jedoch bei Abstimmungen nie mehr als eine Stimme entfallen.

Die erste Generalkommission bildet sich in der Weise, daß aus jedem Staatsgebiete, innerhalb welches sich Landeskommissionen gebildet haben, durch die Konferenzteilnehmer zwei Vertreter in die Generalkommission gewählt werden, worauf die Delegierungen der bei der Konferenz vertretenen Regierungen und wissenschaftlichen Körperschaften entgegengenommen werden.

4. Die so gebildete Generalkommission wählt einen Vorsitzenden, einen Vorsitzenden-Stellvertreter, einen ersten und zweiten Schriftführer, einen Rechnungsführer und bestellt eine Zentralstelle, an welcher etwa eingehende Beträge entgegengenommen werden. Die Grundsätze, nach welchen diese Beträge von dem Rechnungsführer verwaltet werden, sowie die Aufsicht, welche seitens der Generalkommission, beziehungsweise seitens der beitragleistenden Regierungen und Körperschaften geübt wird, sowie die sonstigen Vorschriften, nach welchen die gewählten Funktionäre ihre Obliegenheiten zu erfüllen haben, wird durch eine Geschäftsordnung bestimmt, deren Vorbereitung und Vorlage an die Generalkommission den genannten Funktionären obliegt.

5. Die Funktionäre werden auf vier Jahre gewählt, ihre Wiederwahl ist zulässig. Im Falle zur Zeit des Zusammentretens der Generalkommission die beiden Vertreter eines Landes verhindert sind, kann ausnahmsweise von der betreffenden Landeskommission ein Ersatzmann entsendet werden.

6. Die Beratungen der Generalkommission sollen mindestens jedes zweite Jahr stattfinden. Der jeweilige nächste Versammlungsort und der Zeitpunkt werden von Fall zu Fall festgestellt.

7. Alle Abstimmungen, welche der jeweilige Vorsitzende zu leiten hat, erfolgen mit Stimmenmehrheit. Bei Stimmengleichheit entscheidet der Vorsitzende.

8. Der Vorsitzende erscheint an die Beschlüsse der Generalkommission gebunden; es steht ihm jedoch zu, in dringenden Fällen selbständig Vorkehrungen zu treffen, die der Generalkommission zur nachträglichen Genehmigung vorgelegt werden müssen.

9. Als offizielle Organe der Generalkommission werden vorläufig die Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft angesehen.

10. Der Generalkommission unterstehen die Landeskommissionen, welche sich mit einer eigenen Geschäftsordnung versehen können. Die Bildung einer Landeskommission bedarf jedoch der Genehmigung durch die Generalkommission, welch letzterer auch die Bestätigung der von der Landeskommission herangezogenen Mitarbeiter zusteht. Im Deutschen Reiche steht die Landeskommission unter der Führung der Berliner musikgeschichtlichen Kommission, in Österreich unter der Führung der »leitenden Kommission der Denkmäler der Tonkunst in Österreich«. Diesen Instituten steht auch das Recht zu, die beiden Vertreter für die Generalkommission des Corpus scriptorum zu ernennen. Die Grundsätze, nach welchen andere bereits gebildete oder neu zu bildende Landeskommissionen die Vertreter in die Generalkommission entsenden, werden durch die jeweilige Geschäftsordnung, welche sich jede Landeskommission selbst zu erteilen berechtigt ist, festgesetzt.

11. Die Aufgabe der Landeskommission ist es, innerhalb ihres Gebietes die bibliographischen Vorarbeiten zu besorgen, beziehungsweise zu überwachen. Dieselbe Aufgabe obliegt jenen wissenschaftlichen Körperschaften, welche sich selbständig an diesen Arbeiten beteiligen, sofern in ihrem Gebiete eine Landeskommission nicht errichtet wurde. Dort, wo jedoch Landeskommissionen bestehen, unterstehen die sich beteiligenden Körperschaften gleich allen anderen Mitarbeitern der Landeskommission; bei Zusammensetzung der letzteren soll jedoch auf diese wissenschaftlichen Körperschaften in entsprechender Weise Bedacht genommen werden.

Die abgeschlossenen Vorarbeiten werden an einer Zentralstelle vereinigt, deren Bestimmung der Konferenz zusteht. Über den Ort und die Art der Unterbringung dieser Materialien bis zum Zeitpunkte der Ablieferung an die Generalkommission entscheiden die Landeskommissionen.

12. Über die Art der Herausgabe, die wissenschaftlichen Grundsätze und den Verlagsvertrag hat die Generalkommission zu entscheiden. Die Generalkommission verteilt den Stoff unter bestimmte Gruppenleiter.

13. Über eine Reihenfolge des Erscheinens entscheidet die Generalkommission, die hiebei nicht an die zeitliche Folge der Autoren und Epochen gebunden ist.

14. Für die übernommenen Herausgeberarbeiten haben die Gruppenleiter aufzukommen.

15. Die Generalkommission entscheidet in letzter Instanz über die Aufnahme der einzelnen Autoren und Traktate. Abhandlungen, die nicht in das Corpus scriptorum aufgenommen werden, können von den Landeskommissionen, beziehungsweise deren Mitarbeitern anderweitig veröffentlicht werden.

16. Die Erweiterung der wissenschaftlichen Aufgaben steht der Generalkommission zu, jedoch erst nach Erfüllung der in 1. aufgestellten ersten Aufgabe des Corpus. Sollten sich besonders günstige Aussichten für Herausgabe anderer Musiktraktate eröffnen, so kann die Ausgabe mit Stimmeneinhelligkeit der Mitglieder der Generalkommission zugelassen werden; über Form und Angliederung hat diese dann mit Stimmenmehrheit zu entscheiden.

17. Andere etwa auftauchende Fragen hat die Generalkommission zu entscheiden. Im Falle, daß etwa eine Entscheidung nicht zu erzielen ist und in allen nicht zur Austragung zu bringenden Streitfällen persönlicher oder organisatorischer Art entscheidet ein mindestens dreigliedriges Schiedsgericht, zu welchem herangezogen werden können: ein leitendes Mitglied der Monumenta Historica Germaniae, ein Mitglied der Berliner und Wiener Akademie der Wissenschaften, ein Vertreter des Institutes für österreichische Geschichtsforschung, ein Mitglied der British Academy, ein Mitglied der Accademia dei Lincei, ein Mitglied des Institut de France; die Mitglieder werden auf je vier Jahre zur Übernahme dieses Amtes gebeten; die Wahl, die sich auf je einen Vertreter von anderen beteiligten Staaten erstrecken kann, obliegt der Generalkommission.

18. Änderungen dieser Normen können, wenn sie einen Monat vor dem Zusammentreten der Generalkommission angemeldet werden, von dieser mit Zweidrittelmehrheit aller ihrer Mitglieder vorgenommen werden.

Der Ausschuß der Generalkommission wurde zusammengesetzt wie folgt:

Über Vorschlag des Geheimen Regierungsrates Prof. Dr. Kretzschmar ward zum Vorsitzenden Prof. Dr. Adler einstimmig gewählt. Zum Vorsitzenden-Stellvertreter Prof. Dr. P. Wagner. Zum I. Schriftführer Direktor Dr. J. Mantuani. Zum II. Schriftführer Prof. Dr. Joh. Wolf. Zum Kassier C. A. Artaria (Wien).

Als Zentralstelle wurde Wien bestimmt, beziehungsweise das musikhistorische Institut der k. k. Universität Wien.

Als nächster Zusammenkunftsort ist München in Aussicht genommen.



Druckerei- u. Verlags-Aktiengesellschaft,
vorm. R. v. WALDHEIM, JOS. EBERLE & Co., Wien.





